Gusto es uno de los conceptos más equívocos de la estética, también uno de los más utilizados y de más difusa extensión. Designa las preferencias de una colectividad y de un individuo, suele referirse a creaciones artísticas, musicales o literarias, pero también a actividades lúdicas, la contemplación de objetos naturales, preferencias de caracter erótico, tendencias sexuales, indumentaria..., por diferentes que sean, como lo son, todos estos ámbitos.

ISBN 84-7774-594-3

9 788477 745945

Valeriano Bozal El gusto 94

Valeriano Bozal

El gusto





La balsa de la Medusa
Visor

LÉXICO DE ESTÉTICA

Aun siendo una disciplina relativamente reciente, la estética hunde sus raíces en los orígenes de la cultura occidental. A la cultura griega debe su originario significado etimológico: *aisthesis*, sensación. Como todas las disciplinas, tiene un lenguaje con significación específica, aunque aparentemente no sea así. Esa supuesta no especificidad de su lenguaje pone al lector «ingenuo» en peligro de ser arrastrado a terrenos pantanosos, muy alejados del camino real.

La colección *Léxico de estética*, dirigida por Remo Bodei, se compone de una serie de volúmenes, no muy extensos, escritos con lucidez y rigor, dirigidos a un público culto aunque no especializado. Los distintos textos, que tienen su propia fisonomía autónoma, por lo que se pueden considerar como monografías independientes, proponen la reconstrucción por sectores del mapa de ese vasto territorio que ha recibido el nombre de «estética».

La colección se articula en tres secciones: *Palabras clave, El sistema de las artes* y *Momentos de la historia de la estética*. La primera aborda, desde una perspectiva teórica e histórica, los conceptos fundamentales que utilizamos para comprender los fenómenos estéticos o para valorar obras de arte, productos manufacturados o de la naturaleza (lo bello, el gusto, lo trágico, lo sublime, por ejemplo). La segunda está dedicada a la estética aplicada a los campos considerados más importantes, como la pintura, la arquitectura, el cine y los objetos de la vida cotidiana. Finalmente la tercera examina la disciplina en su desarrollo histórico, sobre la base de los distintos planteamientos teóricos específicos y de las prácticas artísticas concretas, desde el mundo antiguo hasta la Época Contemporánea.

Fruto del trabajo de los principales especialistas en la materia, italianos y de otros países, todos los volúmenes, aun en la especificidad y diversidad de cada sección, autor y asunto de cada uno de ellos, tienen en común la amplitud de perspectiva y el lenguaje sencillo, una bibliografía comentada que orienta hacia otras lecturas más concretas y especializadas y, finalmente, sus dimensiones contenidas, aun cuando se ocupen de asuntos vastos y complejos.

La colección se constituye de la siguiente forma:

PRIMERA SECCION: PALABRAS CLAVE

- La forma de lo bello
- Lo sublime
- Lo fantástico
- Lo cómico
- Trágico/tragedia
- El gusto
- El genio
- La imaginación

SEGUNDA SECCION: EL SISTEMA DE LAS ARTES

Estética de la pintura
Estética de la arquitectura
Estética de la literatura
Estética de la música
Estética del cine
Estética de los objetos y de lo cotidiano
Estética de las artes y las técnicas

TERCERA SECCION: MOMENTOS DE LA HISTORIA DE LA ESTETICA

- Estética clásica
- Estética medieval
- Estética del Renacimiento
- Estética barroca
- Estética del siglo XVIII
- Estética romántica
- Estética del siglo XIX
- Estética del siglo XX

Valeriano Bozal

El gusto



la balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 94

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Léxico de estética
Serie dirigida por Remo Bodei

Esta obra ha sido publicada con la
ayuda de la Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas del Ministerio
de Educación y Cultura

Edición en lengua castellana efectuada por mediación
de la agencia literaria Eulama

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-594-3
Depósito legal: M-47.194-1999
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S.A.
Navalcarnero (Madrid)

Indice

Prólogo a la presente edición

Mi interés por los problemas del gusto surgió en el curso de los estudios sobre Goya y el arte del siglo XVIII, en la lectura de sus filósofos y ensayistas (Hume, Kant, Burke, Addison, Blair...) y en el análisis de sus pintores y escultores. Posteriormente se extendió hacia el arte del siglo XX, a la vez que se desarrolló una pretensión teórica. Fruto de este trabajo fueron diversas publicaciones, entre ellas el breve ensayo *Notas para una teoría del gusto* (1991), los libros *Goya y el gusto moderno* (1994), la edición italiana de este texto, *Il gusto* (1996), y, más recientemente, el segundo volumen de *Historia de las ideas estéticas* (1998). La edición que ahora se presenta revisa la italiana anterior, incorpora algunos de los asuntos abordados en esa reciente *Historia* e incluye otros nuevos.

Si me refiero a todo esto no es por presunción biográfica alguna, sino para indicar al lector el ámbito en el que la reflexión se ha producido. Por ejemplo, mi interés por Goya, por sus *Pinturas negras, Desastres* y *Disparates*, por sus dibujos, los estudios sobre historia del arte contemporáneo, son factores que contribuyen de manera decisiva a dudar del placer estético como condición necesaria y suficiente para explicar el gusto, tal como viene siendo habitual en muchos trabajos recientes y fue propio de los filósofos dieciochescos. El placer estético se convierte, entonces, en un problema, y como tal ha sido abordado en las páginas que siguen.

Otro problema no menor, aunque de naturaleza diferente, es aquel que afecta a las relaciones entre gusto e historia del arte. Es sabido el poco aprecio que los historiadores del arte dispensan a las cuestiones de gusto –aunque, justo es reconocerlo, en los últimos tiempos la situación ha cambiado–, que, sin embargo, considero fundamentales para un adecuado desarrollo de la historiografía artística. He procurado articular cuestiones de historia del arte con otras más estrictamente estéticas y he pretendido elaborar, más allá de la pertinente información historiográfica, una teoría consistente del gusto y sus categorías. El análisis de los problemas planteados por los teóricos dieciochescos –los primeros que abordan este tipo de cuestiones en un marco adecuado a la reflexión actual– tiene un peso específico, pero al hilo de su exposición he intentado desarrollar una concepción propia.

En principio, no hay más que apoyarse en un hecho bien sencillo: cuando decimos que una pintura, una novela, una poesía o una pieza musical nos gustan, estamos, si así lo deseamos, en el punto de partida adecuado para un examen crítico, histórico o estético más riguroso. Todavía no lo hemos iniciado, el gusto es previo. En sentido similar, cabe decir que las categorías del gusto son previas a las más estrictamente estilísticas, aunque también en éstas intervenga.

Hasta qué extremo ese horizonte inicial del gusto incide sobre tal examen, orienta su desarrollo, lo condiciona, etc., es cosa a la que sólo parece posible contestar si tenemos una concepción lo más clara posible de lo que el gusto sea. Si digo que me gusta la ironía de Klee introduzco un marco de referencias que incidirá de manera decisiva en su análisis, a la vez que aporto una razón para interesarme por su contemplación. Si, por el contrario, afirmo que me disgusta el estilo *pompier* de algunos artistas recientes, introduzco una valoración estética que debe ser estudiada y, en su caso, aceptada o rechazada. En ambos casos pongo sobre el papel

un sistema de preferencias, pero también un sistema de representaciones –la ironía, lo *pompier*, quizá el *kitsch*...– que orientan mi mirada sobre las obras, también sobre su estudio histórico. Pero, ante todo, que orientan mi atención sobre valores que protagonizan la sensibilidad cotidiana, afectando no sólo a las obras de arte, también al paisaje en el que me encuentro –natural o urbano– y a las relaciones con mis semejantes.

El gusto se ejerce todos los días y a todas las horas, aunque aquí se haya adoptado una pauta restrictiva y me haya referido ante todo –pero no sólo– al gusto artístico, al gusto por las obras de arte y de las obras de arte. El gusto está en el centro mismo de las relaciones que constituyen la vida cotidiana y es un modo de «fijar» (temporalmente, momentáneamente, me atrevo a decir) la imagen del mundo, un modo no sacral y, por ello mismo, tanto más de agradecer. Una imagen tan variable, pero no por ello intranscendente, tampoco caprichosa, como el gusto mismo, tan histórica como sus categorías.

Me atreveré a una metáfora sencilla para expresar mi posición al respecto: miramos a las cosas y a los demás desde un espacio que construye nuestra cultura y nuestro gusto, ambos colectivos a la vez que personales, y este espacio, lugar de nuestra mirada, se configura en el paso del tiempo con, por lo que a este tema respecta, el discurrir de las categorías y de los estilos, de las orientaciones y tendencias. Podemos comprender cada cuadro y cada poema como partes de ese espacio, y como el lugar todo desde el que, en su caso, miramos, cuando a él miramos o le leemos. Siempre en la posibilidad, necesidad, de atender a otros y a otros, en una secuencia que no tiene término y en propuestas de verdad que nunca se agotan, no sólo porque no sean nuevas, sino también porque las que fueron continúan estando a nuestra disposición.

El espacio desde el que miramos no son las cosas, pero si no disponemos de alguno no podremos verlas. Entre el

mundo y nosotros se configura ese «mediador» que echa mano del gusto y del lenguaje, sin el cual ni nosotros ni el mundo poseeríamos figura alguna. Su articulación es tan fluida como los cambios que, incensantes, sufre. Su composición tan variada como los ingredientes que lo conforman. La verosimiltud de sus límites, y de su figura misma, está siempre en entredicho: pero estar en entredicho constituye su mayor atractivo.

Introducción

Gusto es uno de los conceptos más equívocos de la estética, también uno de los más utilizados y de más difusa extensión. Designa las preferencias de una colectividad y de un individuo, suele referirse a creaciones artísticas, musicales o literarias, pero también a actividades lúdicas, la contemplación de objetos naturales, preferencias de carácter erótico, tendencias sexuales, indumentaria..., por diferentes que sean, como lo son, todos estos asuntos. Cuando se trata de gustos individuales es habitual introducir criterios de valoración y hablar de buen o mal gusto, y aunque estos criterios no son necesariamente ajenos al gusto colectivo, es cierto que en este caso no se presentan con tanta naturalidad. Así, por ejemplo, durante mucho tiempo se consideró el «gusto español» como mal gusto, y todavía hoy es posible oir sobre el mal gusto de algunos colectivos y el buen gusto de otros.

En cualquier caso, se trata de dos perspectivas diferentes. Decir buen o mal gusto implica criterios de valoración cualitativa; mostrar la preferencia por lo sublime o lo pintoresco, por ejemplo, indica también un sistema de preferencias que, sin embargo, no tiene por qué incluir las notas de bueno o malo: tan buen gusto tiene el que se inclina por lo pintoresco como el que prefiere lo sublime (aunque algún purista sólo admita como bueno el segundo). Sin embargo, en esta acepción del término se incluyen cualidades

–las mencionadas– que responden a categorías que pertenecen al gusto.

El gusto es un fenómeno que puede ser empíricamente estudiado. No es aventurado pensar en una catalogación de las manifestaciones del gusto en una época determinada, aunque, con certeza, será un esfuerzo denodado. Testimonio del gusto de cada época es el arte que en cada época se produce y acepta, los monumentos, las iglesias y los edificios civiles, las obras que en su interior se conservan... El gusto pone de moda determinadas formas, y el gusto por la moda es una modalidad del gusto (moderno). El interés por el gusto es uno de los factores que alimentan el estudio de colecciones y coleccionistas, la recuperación de formas del pasado, la actualización de criterios estilísticos que parecían abandonados. En la actualidad, por ejemplo, se ha vuelto sobre formas y recursos que el arte de vanguardia rechazó con contundencia: la narración ha vuelto a la pintura, el arco, el frontón, la columna vuelven a ser de uso común en los últimos edificios... Gustos que creíamos muertos parecen gozar de buena salud.

En ese panorama es difícil establecer una normativa. Una expresión tan dieciochesca como «norma del gusto», que dio título al influyente ensayo de D. Hume, parece en nuestros días fuera de lugar. Incluso la noción de «mal gusto» ha sido subvertida: los motivos representados por muchos artistas pop hacen exhibición de mal gusto y los recursos formales a los que acuden no les van a la zaga. Las «conservas» de Warhol, sus latas de sopa, las mujeres de calendario de Mel Ramos, la parafernalia consumista de alguna de las más célebres imágenes de Hamilton, constituyen la más estricta –¿la más exquisita?– expresión de mal gusto. El cine de Almodóvar encuentra en el mal gusto uno de los recursos fundamentales de su calidad estética, a la que no afecta una eventual complacencia irónica. Los violetas y amarillos ácidos, los tonos apastelados y los chillones, los magenta excesivos, el desajuste de las formas y las figuras, la

composición publicitaria..., son otros tantos recursos formales de mal gusto que estamos acostumbrados a ver en el arte de nuestros días. Son los recursos formales del mal gusto... convertido ahora en buen gusto, en «alta pintura», en «alta cultura». El buen y el mal gusto se han convertido ahora en motivo de las imágenes artísticas, reflexión que forma parte de un movimiento general: la autoconciencia del lenguaje artístico tal como se produce ya en los últimos años del siglo XIX y de forma generalizada a lo largo del presente.

El *kitsch* –manifestación (no la única) en ocasiones brillante y siempre llamativa de esa autoconciencia– y sus derivaciones han alterado las pautas que parecían más consolidadas. De hecho, el arte de vanguardia había roto ya muchas de esas pautas, incluso se había planteado tal acción como uno de sus objetivos: es el caso de expresionistas, dadaístas y surrealistas, del expresionismo abstracto y de la nueva figuración. El buen gusto se entendió como un conjunto de preferencias que contribuía de manera decisiva a la integración en la sociedad burguesa: enfrentarse al buen gusto era oponerse al orden establecido, a la sociedad burguesa que lo proclamaba y apoyaba. La ruptura estética con los criterios dominantes se contempló como una ruptura ideológica y se presentó como una actitud de rebeldía.

Sin embargo, la crítica cultural, la difusión y consolidación del mercado de arte y del consumo de masas han terminado con ese enfrentamiento y han hecho suyas, integrándolas, todas esas formas de rebelión. Aún más, las normas del buen gusto no emanan necesariamente de una alta cultura minoritaria, pueden ser establecidas por los medios de comunicación de masas, difundidas por el mercado, con lo que pierden el aura elitista que poseían: ¿pierden también la condición de buen gusto?

Todavía se mantiene una frontera entre el buen gusto burgués y el mal gusto (?) popular o intelectual progresista

(?). Basta salir a la calle y fijarnos en la indumentaria de los que pasan a nuestro lado para ver que tal cosa sucede, pero esa frontera es cada vez más tenue y la paródica del *kitsch* contribuye a terminar con ella: la moda Moschino no sería sino una manifestación radical de esa transgresión, que, más atemperada, puede percibirse, por ejemplo, en la alta costura. ¿Son o no conscientes de la paródica del *kitsch* las mujeres que visten las ropas de Moschino o muchos de los modelos exhibidos por la alta costura? El tiempo trabaja para el gusto: a medida que pasa, la moda Moschino provoca menos, diluye su mal gusto en la banalidad de lo ya visto y visto todos los días.

En los años ochenta la situación del *kitsch* ha contemplado cambios importantes: se ha convertido en punto de referencia y marca de identidad. La pintura de Costus, la música de los Pegamoides, el cine de Almodóvar... se encuentran entre las manifestaciones más conocidas del *kitsch*. La crítica de la vieja autenticidad por parte de lo inauténtico ha alumbrado una paradójica autenticidad de lo inauténtico.

Gusto es, pues, término que empleamos para hablar de fenómenos muy diferentes. No es pretensión de este texto, ni podría serlo –tampoco tendría sentido–, dar cuenta de todos ellos. No me propongo hacer un recorrido por los senderos del gusto, lo que en buena medida conduciría, en parte al menos, a un recorrido por los caminos de la historia de las artes. Pero sí deseo llamar la atención sobre un acontecimiento que respecto del gusto y la estética parece decisivo: en el siglo XVIII se tematiza como objeto de reflexión con una fuerza e intensidad que hasta ahora no había tenido. Este no es un fenómeno ni casual ni caprichoso, coincide con lo que algunos autores han denominado «proyecto ilustrado» y otros «proyecto de la modernidad», y creo que es consustancial a ese proyecto. No sólo se vuelve la

atención sobre el gusto, lo que ya sería bastante, sino que se indaga sobre su fundamento y se afirma su autonomía respecto de todos los criterios que le son ajenos.

El gusto deja de presentarse como algo dependiente y subsidiario de concepciones morales, políticas e ideológicas, metafísicas o religiosas –lo que no implica que tales concepciones no se encuentren vigentes en las obras que las realizan, o que determinados gustos no «correspondan» a muy concretas ideologías: el neoclasicismo para los ilustrados, por ejemplo– y pasa a tener entidad propia. Se aceptará una obra de arte porque es agradable, sin necesitar ese agrado de ulteriores explicaciones –que, por otra parte, suele promover–, y éste me parece un cambio esencial respecto a lo ocurrido hasta ahora. Categorías como «interesante» dan un juego del que hasta el siglo XVIII han carecido, y no porque antes no haya habido obras interesantes, sino porque lo interesante de ellas no era lo valorado en primer lugar. Valga la afirmación: las obras pueden decir muchas cosas sobre los más variados asuntos, religiosos, morales, sociales, costumbristas..., pero habrán de hacerlo de forma interesante, deberán ser interesantes e interesar.

Esa no es, se verá en el curso de este libro, la única categoría que inaugura la nueva época, otras se perfilan con ella, con tanta fuerza como ella. Tampoco esa «inauguración» es un empezar desde cero. Que imágenes y relatos, paisajes naturales y urbanos, costumbres y fiestas tuvieron ya antes del Siglo de las Luces la función de agradar, es cosa bien sabida. En su viaje a Italia se refiere Montaigne en muchas ocasiones a lo agradable (*plaisante*) de algunas villas y ciudades, de las facciones de las personas, de su indumentaria y costumbres. Es cierto que una lectura del viaje con sólo este punto de vista sería empobrecedora, pero no lo es menos que ese placer es uno de los elementos a tener en cuenta en la explicación que de él se haga. Lo que sucede a partir del siglo XVIII, ya en sus orígenes, es un cambio de foco, un cambio

de plano: lo agradable y placentero se sitúa en el primer término de la escena y reclama explicaciones que permitan dar cuenta de él por él mismo. Tener gusto por lo placentero, por todo aquello que produce placer, conduce fácilmente a situar el gusto en el ámbito del placer (estético), incluso a concluir que el gusto no consiste sino en tal placer. El paso siguiente, abocetado en el Rococó dieciochesco, que nuestro siglo se ha atrevido a dar, incorpora el gusto estético a la cultura del ocio.

Ahora bien, si algo muestran la historia del arte y la literatura contemporáneos es la existencia de obras para las cuales difícilmente se utilizarán los conceptos de placer. Así sucede, por ejemplo, con los *Desastres* de Francisco Goya, con algunas de las novelas más significativas de Kafka o de Faulkner, con muchos de los textos de Bernhard... No entiendo su lectura como manifestación de esa cultura del ocio. En las estampas del artista aragonés aparecen figuras de empalados, mutilados, descuartizados, ahorcados..., escenas todas que en modo alguno pueden producirnos gusto en el mismo sentido en que lo producen pinturas de Boucher o del mismo Goya, sus cartones para tapices. En el caso de los *Desastres*, no es posible hablar de gusto como equivalente de placer o placentero, pues es evidente que estas estampas no nos producen placer, aunque sí una emoción estética que la teoría del gusto debe explicar. Es conocida, y repetida, aquella afirmación de Aristóteles según la cual incluso las cosas desagradables producen agrado cuando son mimetizadas (*Poética*, 1448b 10-15), pero mucho me temo que en los ejemplos mencionados no es la mimetización lo que place, si es que place algo, y que debemos buscar con más ahínco las razones del gusto.

Otras cuestiones plantea la noción de gusto, no son las menos importantes las que afectan a las relaciones entre estética e historia del arte. Muchas obras del siglo XVIII son calificadas en términos que no dependen de la historiografía artística. Decimos que *El íncubo* (1781, Detroit, The Detroit Institute of Art), de Füssli, es expresión de lo sublime terrorífico, que *La muerte de Sócrates* (1787, New York, Metropolitan), de David, lo es de lo sublime moral. Ahora bien, ambos conceptos, sublime terrorífico y sublime moral, escapan a lo que es propio del discurso del historiador del arte, pero no pueden ser ignorados por el historiador del arte en tanto que expresan aspectos fundamentales del significado artístico de ambas pinturas: son conceptos que pertenecen al léxico del gusto.

En ocasiones las categorías del gusto pueden explicar problemas historiográficos y estilísticos que, sin ellas, resultan de difícil, cuando no imposible, comprensión. Un ejemplo de esta situación volvemos a encontrarlo también en el siglo XVIII. Rococó, Neoclasicismo y Romanticismo son estilos del siglo XVIII y parte del XIX. No podemos desembarazarnos de ellos, tampoco resolver con ellos los problemas que por sí mismos plantean: la persistencia de elementos rococó en la segunda mitad del siglo y en artistas que no son rococó; la persistencia del gusto por el rococó en ese tiempo, tal como lo indica el éxito de Fragonard; la dificultad de calificar a quienes fueron neoclásicos y de condición académica como neoclásicos, y no como románticos, tal como sucede con Füssli; las limitaciones de un término como neoclásico para hablar de Flaxman; la imposibilidad de «catalogar estilísticamente» –y con rendimiento científico– la obra de Goya. Todos estos, y otros muchos fenómenos de este tenor, no se solucionan creando un estilo intermedio, llámese o no prerromanticismo, que sirva de gozne entre Neoclasicismo y Romanticismo. Lo que persiste por debajo de los cambios estilísticos son elementos del gusto, y sólo ellos explican la persistencia y la diferencia.

Por gusto entiendo un sistema de preferencias individual o colectivo. Es inmediato y tiene pretensión de universalidad en sus juicios. Por lo general, tal como he señalado, en la noción de gusto se incluye el placer como rasgo central, hasta tal punto que en el habla cotidiana suelen identificarse ambos –me produce gusto, me procura placer–, nota que permite diferenciar al gusto estético de otras sensaciones. Si no la incluyo por el momento en la aseveración inicial es porque, de hacerlo, se darían por solventados algunos de los problemas centrales que aquí deberán tratarse (y que acabo de mencionar al referirme a los *Desastres* de Goya o a las novelas de Kafka): sobre el placer producido por objetos que en sí mismo no son placenteros –el tema que abordó Aristóteles–, sobre el placer de la negatividad –cuestión a la orden del día en la estética contemporánea– y, lo que me parece más importante, sobre la negatividad estética que, en sentido estricto, no produce placer.

El gusto es histórico. No sólo porque cambian sus preferencias a lo largo de los tiempos, sino ante todo porque cambia su fundamento y su situación en el espacio de lo artístico, espacio que es, él mismo, histórico. Más importante es el hecho de que el gusto cambia de lugar en el sistema de relaciones que con el mundo se establece, un cambio que afecta, incluso, a la condición de ese mundo. Aunque sistema de preferencias, no debe confundirse con el juicio crítico ni ponerse en su lugar. Si tuviésemos que trazar un mapa de aquel espacio, el gusto ocuparía una posición diferente, previa al juicio crítico, aunque no independiente de él. Característica de ese mapa ideal sería mostrar la conexión de los diversos territorios y su mutua influencia.

En los dos párrafos anteriores, especialmente en el primero, el lector habrá encontrado una serie de notas que parecen inconciliables: sistema de preferencias, inmediatez, universalidad, juicio... Es difícil, por no decir imposible, hablar de un sistema de preferencias *inmediato* que se constituye en sistema de juicios universales. Sin embargo, es así, y esas fueron algunas de las notas que a partir del siglo XVIII se analizaron e intentaron conciliarse: buena parte de la estética moderna y de la modernidad se ha ocupado en esta tarea. No antes: para un autor del siglo XVII, por ejemplo, la razón de la universalidad del juicio de gusto estaba clara, precisamente porque no se apoyaba en el gusto, sino en la Idea, las exigencias morales, sociales, políticas, etc.

Fundar un gusto autónomo es un rasgo decisivo de la modernidad. Pretensión de este texto es mostrar, en su brevedad, tanto la condición de ese gusto como el proceso en el que se define su fundamento. Ello ha obligado a citas y referencias teóricas quizá más abundantes de lo que hubiera sido deseable, pero, desde mi punto de vista, necesarias. Citas y referencias que carecen, sin embargo, de pretensión historicista alguna: tienen la de contribuir a la argumentación general y con este sesgo deben ser leídas.

La condición del gusto se explica inicialmente en atención al sujeto que lo ejerce, sea éste individual o colectivo, sea el creador o el receptor de la obra de arte. Es posible, y necesario, hablar de un sujeto de gusto que forma parte de una colectividad, pero no me parece adecuado hacerlo como si tal sujeto estuviera dado de una vez por todas, pues cada vez que ejerce su juicio pone en tensión las ideas, pautas o categorías que podía haber adquirido. El ámbito de intersubjetividad en el que el gusto se desarrolla y ejerce, en el que cambia, tiene unos límites precisos sólo fugazmente: se difuminan en cuanto intentamos apresarlos, rechazan esta pretensión pues lo suyo es precisamente el fluir de lo que se transforma. Un gusto fijo es, solemos decirlo, o al menos pensarlo, un gusto académico y, también lo habrán oído, esclerotizado, momificado: lo propio del gusto es su frescura. La viveza se traslada a la opinión y se percibe en el texto, la persona de gusto no habla al dictado de nadie, y de nadie depende el dictado por el que la colectividad ejerce el suyo,

incluso cuando tiende, como es habitual, a consagrarlo: en ese mismo momento, lo pierde.

Los espacios en los que el gusto se ejerce no son compartimentos estancos y los medios por los que se realiza no son neutrales para su condición. No cabe duda de que el desarrollo de los medios de comunicación de masas, la industria de la cultura, han transformado los gustos existentes y han alterado profundamente la perspectiva con la que se contemplaron los objetos de gusto del pasado. Tampoco me cabe ninguna de que no es lo mismo, a efectos del gusto, ver un museo a través de la pantalla del ordenador que recorriendo a pie sus salas –y ello a pesar de lo que digan los vendedores de enciclopedias–. El espacio y el tiempo tienen mucho que ver con el gusto, afectan de modo sensible a la colectividad que lo ejerce y a cada uno de sus miembros. Aceptando el común o distinguiéndose de él, los individuos forman parte de una generalidad a la que se sienten pertenecer, pero en el terreno del gusto nada está dado de antemano, aunque lo parezca, y el sujeto de gusto lo es en cada instante y en relación al que «posee», pues sólo ése le define. Esta tensión se acomoda mal a las pautas de la vida contemporánea, a la cultura del ocio y del consumo, más inclinada a dejarse llevar por lo que hay y por lo que se dice, pero sólo se es sujeto aceptándola, incluso en lo que de molesto pueda tener.

1

Autonomía

1. Gustos los ha habido siempre

Por gusto entiendo un sistema de preferencias individual o colectivo. La colectividad que hace suyo el sistema puede definirse a partir de criterios diversos, sociales y políticos, geográficos y cronológicos, culturales, económicos, etc. Es posible hablar de gustos de época, pero también del gusto de una determinada clase social o de un colectivo. Concebir el gusto como un sistema de preferencias obliga a preguntarse por los criterios de las mismas y, antes, por su fundamento.

Tres son los aspectos que, en principio y de modo muy somero, conviene abordar: además del propio desarrollo de una teoría del gusto, sus relaciones con las concepciones tradicionales que a este respecto deben ser tenidas en cuenta, y el marco histórico artístico en el que tal teoría surge.

Gustos los ha habido siempre, pero no siempre el gusto ha tenido el mismo fundamento. Me atrevo a afirmar que el fundamento del gusto ha sido, hasta el siglo XVIII, extrínseco y que los juicios de gusto han poseído un carácter subsidiario, dependiente. Así, por ejemplo, para los clasicistas barrocos, obras de buen gusto eran las que se ajustaban a la Idea, de mal gusto las que se limitaban a

«copiar» la realidad sin mejorarla. Estas mantenían una actitud «servil» ante la realidad, impropia de personas cultas y grupos sociales elevados. El rechazo de artistas dedicados a la representación de la cotidianidad, tales como los *bamboccianti*, o las cautelas ante aquellos que, como Caravaggio, atendían «en exceso» a las cualidades de la cotidianidad, son testimonio de esta concepción[1]. Mejorar la naturaleza mediante la Idea es embellecerla: esta belleza se convirtió en criterio de preferencias, la Idea era su fundamento. Conviene destacar que el concepto de belleza articuló los juicios críticos, polarizándolos en torno a su realización o su carencia.

[1] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de'pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672. Edición actual, por la que cito, al cuidado de Evelina Borea y con introducción de Giovanni Previtali, Torino, Guilio Einaudi, 1976. «Il far però gli uomini piú belli di quello che sono communemente ed eleggere il perfetto conviene all'idea (...) per non essere altro la belleza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi pittori si eleggono contemplando la forma di ciascuno» (20). «... che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiani il difetti de'corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed a gli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore; il quale tolto da gli ochi loro, si parte insieme da essi tutta l'arte (...) Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sí fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale comme in propria base è dedicato dell'idea il nobilissimo simolacro» (22). Por su parte, Caravaggio, en opinión de Bellori, «copiava puramente li corpi come apparisccono gli occhi, senza elezzione» (32).

Sobre los «bamboccianti»: G. Briganti, L. Trezzani y L. Laureati, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, Ugo Bozzi, 1983. Es posible que la contundencia de las afirmaciones de Bellori esté motivada por el carácter polémico que señala Previtali en su introducción, y en relación con el «generale movimento verso il realismo» que señala Briganti a propósito de los «bamboccianti» (2).

No es este un rasgo exclusivo de los clasicistas barrocos, todo lo contrario. Si retrocedemos en el tiempo a la Edad Media, nos encontramos con muchos planteamientos que hacen del estético un placer dependiente y del juicio de gusto un juicio no menos dependiente, incluso subsidiario. E. de Bruyne, por ejemplo, ha llamado la atención sobre la importancia que en el mundo carolingio alcanzó la arquitectura y el interés que suscitó la obra de Vitruvio, que pone en primer plano el problema de las proporciones y de la belleza. Pues bien, si el sistema vitruviano de las proporciones descansa sobre concepciones que poco deben a lo agradable empírico y mucho a una idea de la belleza y la perfección, en el mundo medieval adquiere connotaciones simbólicas con sentido profundamente religioso, según una secuencia que puede resumirse esquemáticamente así: la ordenación del templo resulta de la simetría o proporción, y ésta es análoga a la del cuerpo humano (bien proporcionado), ahora bien, el templo recuerda a un hombre tendido con los brazos en cruz, lo que de inmediato conduce a la imagen del Crucificado[2].

Algunos de los debates sobre la pintura y la poesía situaron en el centro de sus razonamientos este tipo de problemas. Alcuino, por ejemplo, considera superior a la poesía precisamente porque la pintura suscita el agrado de los sentidos:

[2] E. de Bruyne, *Études d'Esthétique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1946 (edición española: *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, I, 258 y ss.; traducción de Fr. Armando Suarez, O. P.). Más aún: «La iglesia cristiana será igualmente a imagen del Crucificado, del Hombre y del Universo. ¿No es cada fiel una 'piedra' del edificio y, desde otro punto de vista, un 'templo' del Espíritu Santo? ¿No es cada sacerdote una 'columna' que sostiene la verdad, 'columna et firmamentum veritatis'? Parecerá, pues, natural que la iglesia de piedra simbolice al hombre perfecto (*homo quadratus*) extendido sobre la cruz: además de su significación utilitaria y funcional, influenciada por la mansión y la basílica antiguas, ha de tener un valor alegórico, no despojado de tecuerdos clásicos», *ibid.*, I, 277.

«Tú veneras los colores superficiales; nosotros, que preferimos la escritura, penetramos hasta el más escondido sentido. Tú te dejas encandilar por superficies pintadas, nosotros nos emocionamos ante la palabra divina. Quédate con tu imagen engañosa, sin vida y sin alma, de las cosas, nosotros nos elevamos a la realidad de los valores morales y religiosos. Y si tú, amante y adorador de imágenes, nos reprochas murmurando en tu corazón el deleitarnos en figuras y tropos, sábete que, en efecto, experimentamos el más vivo placer, saciados con la dulzura de las letras, placer que tú no puedes sentir mirando las imágenes»[3].

[3] *Ibid.* I, 295. De Bruyne se refiere a continuación a Rabano Mauro, en cuyo razonamiento se articulan elementos dispares, el placer de los sentidos, la memoria, la verdad, etc.: «Rabano Mauro vuelve a tratar el mismo tema en una carta a Hatton de Fulda, su antiguo condiscípulo en Tours, a quien reprocha su amor excesivo por las iluminaciones y los cuadros: 'Encuentras que la pintura es más deleitable que cualquier otro arte: no desprecies, te lo ruego, la labor del escritor, el esfuerzo del cantor ni la aplicación del recitador o lector. Porque la letra vale más que la forma engañosa de la imagen: ella contribuye más a la belleza del alma que la armonía de los colores que no muestra más que la sombra de las cosas. La Escritura es la norma perfecta y piadosa de la salvación; ella vale mucho más para el conocimiento de la realidad: es más útil que cualquier otra cosa; el gusto estético lo goza más prontamente; para los sentidos humanos es más perfecta su significación y la memoria la retiene con más facilidad. La literatura está al servicio de la lengua y del oído (el sentido más perfecto [atención a esta afirmación, en la que se distancia del tópico aristotélico]); la pintura no proporciona a la mirada y a la vista más que consolaciones bien pobres. Aquélla nos pone en presencia de las cosas mediante la palabra y el sentido de los términos, el placer que engendra es de larga duración. Ésta, al contrario, no alimenta más que una pasajera mirada y bien pronto fatiga: no llega a acercarnos a la verdad ni a inspirarnos siquiera confianza. (Si dudas de los argumentos que te doy) mira quiénes fueron los inventores y admiradores de estas artes: sabrás ciertamente a quién debes otorgar tu preferencia. La escritura nos fue dada por Dios que enseñó a Adán a nombrar las cosas y fue Egipto quien, por vez primera, delimitó las sombras de los objetos y variando los colores produjo imágenes. (Dios es fuente de toda dicha), 'Egipto', al contrario, significa 'dolor angustioso': pues bien, quien es 'dolor angustioso' mal podría alegrar el corazón por el arte que invente». *Ibid.*, I, 295-296.

No es mi propósito multiplicar los ejemplos que permiten afirmar la subsidiaridad del gusto respecto a criterios que, fundándole, le exceden. Por muchos ejemplos que adujésemos, siempre cabría pensar en otros no incluidos y, así, dudar de la posible verificación de la hipótesis. El discurrir del gusto ha sido complejo y zigzagueante, no podemos establecer una pauta única, ni tampoco ese zigzagueo ha sido estudiado como se merece. En casi todos los momentos de la historia se dieron colisiones que los historiadores procuran aclarar recurriendo a factores diversos: ¿por qué se mantuvo el gusto tardogótico en muchos lugares de la Italia del Quattrocento cuando ya había hecho su aparición la que se ha llamado «cultura visual moderna»? ¿Cómo es que los comitentes aceptaron obras que, en principio, eran distantes de sus deseos? ¿Hasta qué punto lenguajes y gustos van al unísono o mantienen una relación tensa? Todas estas, y otras muchas que podrían formularse, son preguntas a las que aquí no toca contestar, por interesantes que sean.

Tal como se verá en los epígrafes y capítulos que siguen, los problemas que ahora van a plantearse son de un orden diferente: afectan a la fundamentación del gusto y de sus juicios. Si algo resulta claro antes de la reflexión ilustrada es que el sujeto no es fundamento del gusto. El gusto se funda sobre categorías externas, que el sujeto reconoce y valora, pero que siempre están dadas de antemano. Algunas de estas categorías son estéticas en un sentido limitado y, desde luego, en modo alguno parangonable a lo que por estético entendemos desde el Siglo de las Luces –tal sucede con *Idea*–, otras son de naturaleza política, social, religiosa, etc.

2. *El gusto ilustrado*

Si ahora miramos al siglo XVIII nos encontramos, ya desde sus comienzos, con un panorama distinto[4]. En junio y julio de 1712 –entre el 21 de junio y el 3 de julio, para ser exactos– aparecieron en *The Spectator* una serie de artículos sobre el tema, *Pleasures of the Imagination*, escritos por Joseph Addison, «editor» del periódico, posteriormente reunidos en volumen con abundantes ediciones y traducciones[5].

[4] Ello no quiere decir, naturalmente, que en el siglo ilustrado se abandonen de inmediato y sin problemas los planteamientos habidos en el anterior. Bien al contrario, muchas de las concepciones del clasicismo barroco continúan vigentes, pero deben acomodarse a las nuevas exigencias del gusto. Un ejemplo de esta «acomodación» podemos encontrarlo en el concepto de «gracia» tal como es expuesto por Winckelmann: frente a la distancia propia de lo sublime, la gracia implica proximidad e incluso, en algunos momentos de la reflexión winckelmanniana, ternura. La gracia se articula mejor con la belleza perfecta –y en cuanto tal, sublime– que con la sublimidad excesiva, grandiosa o terrorífica de los autores ingleses. Ésta me parece una prueba de la penetración del neoclasicismo winckelmanniano, pero también de sus límites.

Rosario Assunto ha expuesto con claridad y rigor la noción winckelmanniana de la gracia en su *L'antichità come futuro*, Milano, Mursia, 1973 (edic. española: *La antigüedad como futuro*, Madrid, Visor, 1990; traducción de Z. González). Assunto establece una relación directa entre gracia y sublimidad y hace de ella una de las notas que permiten distinguir al Neoclasicismo del Rococó: «la fuente winckelmanniana nos permite apurar mejor una de las exigencias fundamentales de la estética neoclásica: la exigencia, ya lo hemos dicho, de restituir a la *gracia*, que la estética rococó había logrado a expensas de lo *sublime*, la perdida posibilidad de quedar unida a lo *sublime*, pudiendo alcanzarlo *en la gracia y no contra la gracia*», edic. cit., 73.

[5] El primer número de *The Spectator*, periódico fundado por Richard Steele, apareció el 1 de marzo de 1711. Joseph Addison, que había conocido a Steele durante su época de estudios, colaboró asiduamente en la publicación y fue editor de alguno de sus tomos. Los ensayos reunidos bajo el título *Pleasures of the Imagination* pueden haber sido redactados bastante antes de su publicación, tal como indica Donald F. Bond en su edición de *The Spectator* (Oxford, Clarendon Press, 1965). De la extraordinaria influencia del estilo de *The Spectator* y de los escritos de Addison, puede dar una idea la aparición ya en 1734 de una amplia referencia a su vida, escrita pot Thomas Birch para el *The General Dictionary, Historical and Critical* (Londres, G. Strahan, 1734-1741). En 1744, Mark Akenside publicó *Pleasures of Imagination* (Londres, R. Dobsley, 1744), desarrollo en verso de las ideas de Addison.

Los artículos de Addison, de redacción eminentemente moderna –tal como pone de manifiesto su lectura actual–, suponían un cambio fundamental en la reflexión sobre este tipo de problemas. Por primera vez se planteaba la cuestión en torno al placer que la naturaleza o las obras de arte podían producir, y se buscaba para ese placer un fundamento que no remitiese a ámbitos morales, políticos, históricos, sociales, etc., se buscaba un ámbito propio, «interno» al placer mismo. Addison habló de la imaginación, pero con ello, al margen o no de su acierto –y este es asunto del que más adelante se hablará con detenimiento–, abría el camino para investigaciones muy diferentes a las que hasta ahora se habían realizado. Los ensayos de Addison, al igual que los de otros autores de los que hablaremos inmediatamente, trasladaron el foco de atención desde el objeto artístico hasta la experiencia estética. El gusto fue pronto la categoría central de esa experiencia. Con él, muchas veces en su seno, imaginación, sentimiento, emoción, sensación..., es decir, conceptos que todavía hoy nos permiten hablar de arte y naturaleza desde un punto de vista estético.

Simultáneamente, frente a la habitual contraposición entre belleza y fealdad, Addison propuso una diversidad de placeres de la imaginación –bello, sublime, pintoresco–, algunos de los cuales habían sido tradicionalmente excluidos de las manifestaciones artísticas: lo pintoresco, por ejemplo, tendía a identificarse con la imperfección de la naturaleza, que nunca había sido considerada bella, pero que ahora, si no bella, era placentera. Los *Placeres* de Addison no sólo

ampliaban el ámbito en el que el gozo estético era posible, también articulaban ese ámbito de una manera diferente. Además, al establecer una relación directa entre la contemplación estética y la creación artística por una parte, con la imaginación, por otra, y al centrar la relación sobre el carácter placentero de la relación, Addison abría un territorio autónomo para la estética, el de un gusto no fundado sobre exigencias morales, políticas, etc., un gusto fundado sobre su naturaleza placentera y, consecuentemente, unos criterios que podían –y debían– apoyarse en ese territorio autónomo, al margen de cualquier prejuicio. Mas, al proceder de esta manera, Addison abría también un horizonte de problemas, el primero de los cuales no era irrelevante en ninguno de sus dos extremos: cuál era la naturaleza de ese placer, cuál la facultad que lo permitía.

Que el arte y la poesía producen placer, es afirmación que el lector encontrará en épocas muy diversas ya desde la antigüedad. Aristóteles habla en su *Poética* del placer que produce la *mímesis*, y aclara que ello se debe a que mimetizar es una forma humana de aprender. También habla del placer que suscita la *mímesis* de motivos horribles, crueles, etc., y en este punto fundamenta ese placer en el hecho mismo de la *mímesis*[6], pero poco después, cuando se centra en la explicación de la tragedia, el placer ha pasado a segundo plano y son otros los rasgos que destaca (no me parece adecuado identificar el placer que produce la *mímesis*, ni siquiera la *mímesis* de motivos terribles, con la catharsis propia de la tragedia). En épocas posteriores, el placer está determinado por factores que escapan a lo propiamente estético, religiosos o morales, políticos o sociales. Cuando Kant se proponga mostrar el desinterés del juicio estético y funde en ese desinterés su carácter estético, se enfrentará de manera rigurosamente radical a todos esos planteamientos.

Kant desarrolla en este punto una concepción que tiene en Hume su expresión más oportuna. En un ensayo de 1757, *Of the Standard of Taste (La norma del gusto)*, se refiere Hume a la conformidad entre el objeto de las sensaciones y los órganos o facultades del sujeto[7]. Tal conformidad, fundamento de una eventual unidad de sujeto y naturaleza, es el ámbito del gusto, produce placer y es previa a cualquier juicio sobre la verdad o la moralidad de lo así «conocido». El sentimiento, escribe Hume, siempre es verdadero, pero nada dice de la verdad del objeto, no representa lo que realmente hay en el objeto sino su conformidad con el sujeto. El sentimiento es, así, desinteresado.

La cuestión de la conformidad no es, en modo alguno, nueva. El propio Tomás de Aquino concibió la belleza en atención a la debida proporción de las cosas, en esto semejantes a la facultad cognoscitiva, que posee también una debida proporción. La novedad radica ahora en la atención que el problema de la conformidad suscita, una atención que sugiere, al menos, una situación de ruptura: la confor-

[6] Aristóteles, *Poética*, 1448 b- 1449 a. «...hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél» (trad. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; todas las citas de la *Poética* se hacen según esta traducción).

La consideración del placer que produce la *mímesis* de motivos horribles y crueles abre una vía de reflexión que sólo en algunos momentos iba a ser seguida, pero que tuvo en el Siglo de las Luces una incidencia considerable a través de la idea de lo *sublime* expuesta por el Pseudo-Longino y, después, por Boileau (que se interesó por su tratado y lo tradujo: 1674).

[7] D. Hume, *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1998, 27.

midad establecida (y tradicionalmente aceptada sin problemas) ha saltado por los aires.

La relación sujeto-naturaleza es el marco problemático en el que se desarrolla la concepción del gusto. Semejante relación no es «neutral», se produce de forma concreta, tal como Addison advierte con precisión: los sentimientos de bello, sublime y pintoresco constituyen otras tantas modalidades de esa relación. En ella no se predican cualidades objetivas de belleza, sublimidad y pintoresquismo, no se predica cualidad objetiva alguna, sólo la que aparece en el modo de la relación. Me atrevo a adelantar que éstas son formas de representación propias del gusto, y digo ahora «representación» en atención a varias razones: a) no son cualidades objetivas de las cosas; b) son modos propios de la sensibilidad; c) son figuras (si se quiere, imágenes); d) tienen carácter histórico.

Sobre la objetividad y subjetividad de estas imágenes –aspecto que también ocupa a Hume– se hablará más adelante, ahora sólo señalar que es posible establecer dos niveles motivo de la reflexión: en el primero tendrá lugar (o no) la conformidad entre el objeto y las facultades, produciéndose en su caso una sensación placentera; en el segundo, adquiere forma tal conformidad en sus diferentes modos o representaciones, bien entendido que la conformidad exige realizarse en alguno de esos modos, estos son inmediatos, tanto como la conformidad misma. Podemos decir que es preciso analizar a qué se debe la conformidad entre los objetos y las facultades, cuáles son sus efectos, pero de inmediato hay que añadir que, puesto que se produce de un modo concreto –como belleza o sublimidad, por ejemplo–, se hace necesario abordar la naturaleza de ese modo, su carácter representacional, pues sólo en la representación sublime, o bella, o pintoresca, tiene la conformidad efecto.

Los ensayos de Addison –que se ocupan ante todo de esos modos, con ocasionales alusiones al problema de la conformidad– ejercieron una considerable influencia, tanto en Inglaterra como en el continente, a través de las traducciones y de las exposiciones de sus seguidores. Podemos considerarlos como punto de partida de una trayectoria de la estética dieciochesca que es posible calificar de «empirista» –aunque este término englobe posiciones muy diferentes sobre aspectos concretos–. Autores centrales a esta tendencia fueron, por lo que a la estética se refiere, Hogarth, Burke, Hume, Blair, etc. No es adecuado decir que siguieron a Addison, pues no hicieron tal cosa, pero sí que se movieron en el horizonte de problemas que Addison había definido.

¿Cuáles fueron las razones de su éxito? Es indudable que el empirismo empezaba a abrirse paso tras la publicación en 1690 de *An Essay concerning human Understanding*, de John Locke, reeditado en 1694, 1695, 1700 y 1706 (con una traducción francesa que incorporaba importantes variantes en 1705), de *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), del Conde Shaftesbury –y no porque éste fuera, en sentido estricto, un empirista–, y que se afianzaba definitivamente con las obras de Hume, pero tampoco cabe duda de que el éxito de Addison excedió con mucho los ámbitos académicos y filosóficos y pareció encontrar un terreno abonado para sus ideas. La naturaleza de su prosa puede ser una de las razones que permiten explicar su éxito[8], la difu-

[8] En el número 10 de *The Spectator* (12-3-1711) escribió Addison: «Se ha dicho de Sócrates que bajó la filosofía del cielo para que habitara entre los hombres; yo ambiciono que se diga que he sacado a la filosofía de las estanterías y de las bibliotecas, de los colegios y facultades para que resida en las reuniones, clubes, mesas de té y cafés». Esta «popularización» de la filosofía, bien propia del siglo XVIII, y fundamental para comprender el papel jugado por la prensa, corre paralela a la popularización –de «democratización» se ha hablado– del arte a través de los salones y el debate crítico.

Implica un cambio en el lenguaje filosófico que va más allá de lo anecdótico, como el propio Hume ha señalado al hablar del género en-

sión del empirismo, otra, pero creo que la explicación quedaría incompleta si no tuviésemos en cuenta las transformaciones que ya en estos momentos se estaban produciendo en el mundo de la literatura y la artes plásticas. Transformaciones para las que, a todas luces, resultaban insuficientes las exposiciones teóricas tradicionales, pero de las que Addison daba cuenta con claridad más que notable.

El desarrollo del gusto y de una teoría del gusto se articuló con la evolución del arte y la literatura, de la música y el teatro, simultáneamente a las transformaciones producidas en las costumbres y en las modas. Entre toda esta constelación de fenómenos me cabe destacar aquí, por su importancia para la teoría del gusto y el desarrollo del proyecto ilustrado, el que se conoce bajo la denominación «autonomía del arte», un acontecimiento paralelo al de la «autonomía del gusto».

3. *Autonomía del arte*

Desde los primeros años del siglo asistimos a una transformación de las orientaciones artísticas que reciben diversas denominaciones estilísticas, pero que, en todo caso, ofrecen un rasgo común: el abandono de las pautas idealizadoras del Barroco y su sustitución por otras, centradas en una idealización que enfatiza rasgos «sensibles» de la realidad. La suntuosidad de las superficies, de las texturas, la variedad del cromatismo, el encanto de la ondulación..., son algunos de estos rasgos, que identificamos con el Rococó. Con ellos, una concepción más frívola y, si se quiere, superficial de las obras de arte, de su condición ornamental, hedonista y lúdica..., una pérdida de la seriedad.

En modo alguno cabe decir que las ideas de Addison constituyen el eje teórico del Rococó europeo, pero sí que encontraron en las manifestaciones del Rococó terreno abonado para su éxito. Y no sólo en lo que respecta a sus particulares ideas sobre aquello que suscita placer a la imaginación, sino por el carácter central que el placer encuentra en sus escritos. Un placer que, ciertamente, en nada se identifica, por ejemplo, con los aspectos eróticos a que el Rococó es proclive, pero que sí hace plausible una base para todo placer sensual. En la perspectiva histórica de la que ahora disponemos, algunos de aquellos rasgos del Rococó se perfilan como rasgos de época –y no sólo como rasgos específicamente estilísticos[9]–, que en cuanto tales afectaron a orientaciones que incluso se oponían al Rococó: la frivolidad rococó que los ilustrados neoclásicos condenaron con energía no impidió su interés por artistas apegados a la representación de la naturaleza, tampoco permitió la condena de las imágenes «d'après nature» –muy extendidas en las estampas desde comienzos del siglo–, ni, por último, afectó a la preocupación por la representación de lo sensible, incluso cuando se trató de obras ejemplarmente canónicas, tal como sucede con las de David o las de Canova. En esta

sayístico y perfilar el camino que va desde los «doctos» a los «conversadores», camino que él desea recorrer con sus obras. Hume ha sido profundamente crítico al hablar de la filosofía tradicional y de sus modos de estudio y desarrollo, origen en su opinión de que la filosofía se haya convertido en una «ruina» («Sobre el género ensayístico», en *Sobre el suicidio y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1988; traducción de Carlos Mellizo). La conciencia de la necesidad de cambiar el lenguaje, la conciencia de su condición es asunto que se aprecia en la pretensión humeana de «entretener» con sus disquisiciones filosóficas, algo que también lograron Addison y Burke, finalidad que no parecía apropiada para las expectativas de la filosofía tradicional más académica.

[9] Me apoyo, también, en el, no por clásico, menos polémico artículo de Helmut Hatzfeld, «El Rococó como estilo literario de época en Francia», publicado originalmente en 1938 (*Philology*, XXXV, pp. 532-565) y traducido con una postdata de 1971 en el volumen *Estudios de literaturas románicas*, Barcelona, Planeta, 1972.

perspectiva, que el Rococó continuara presente en la segunda mitad del siglo, en la obra de Fragonard o en los cartones para tapices de Francisco Goya, por mencionar dos ejemplos ilustres, no puede ser visto como una excentricidad de los artistas que lo practicaron o de los compradores que lo disfrutaron, sino como expresión de la vigencia de esos rasgos de época[10].

Me permito señalar un rasgo del Rococó que desborda los límites del estilo. Muchas veces se ha indicado que es propio de las imágenes rococó, en especial si se trata de imágenes eróticas, la introducción de un «voyeur», de un mirón que, más o menos oculto, observa la escena. Es posible advertir en este motivo un sentido más complejo: en realidad ante las obras rococó, y no sólo las eróticas, todos somos un poco «voyeur». En *La camisa alzada* (1765-72, París, Louvre), una de las pinturas más famosa, y más escandalosa, de Fragonard, se tiene la sensación de ver la escena a través del ojo de una cerradura o de un agujero practicado en la pared. Sin llegar a estos extremos, los propio de esas imágenes es que han sido construidas como si las escenas fueran vistas por un mirón, en muchas ocasiones, sin que sus protagonistas tengan conciencia de que son observados. Siempre con la sensación de instantánea y temporalidad, de la mirada que sorprende un acontecimiento o descubre un objeto. La tensión entre objeto y mirada en las naturalezas muertas de Chardin es síntoma de esta nueva condición de la pintura, que lleva hasta sus últimas consecuencias algunos de los recursos ensayados por los pintores holandeses de género del siglo anterior. La afición por las «vistas», un género que adquiere ahora un desarrollo como no había tenido igual en los siglos anteriores, es otra manifestación relevante de la importancia adquirida por ese virtual sujeto que mira, por ese mirón ficticio que está en la base de las imágenes pictóricas, de las estampas y los dibujos.

La presencia implícita o explícita de un «voyeur» no es un rasgo de estilo ni un recurso técnico para la representación de los motivos, va más allá. La imagen se funda en un mirón, si se quiere, en una mirada. No sólo son agradables los colores y los objetos, los paisajes y las figuras, complace la mirada que, como medio, los ofrece. La mirada, conviene recordarlo, de un sujeto, de un mirón que no busca su complacencia sino en el acto mismo de mirar y en el mundo que a la mirada se remite, en lo que al mirar descubre. Su deleite se satisface en esa acción y en tales objetos, no transciende hacia otros ámbitos: gusta de estos, que le son propios y próximos.

[10] Hasta cierto punto, podría decirse que Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) pertenece a la segunda –y última– generación rococó. Discípulo de Boucher, pintó sus obras fundamentales en la segunda mitad del siglo XVIII, por tanto en la que suele considerarse como propia del neoclasicismo. Sin embargo, Fragonard no fue un artista tardío y el éxito de su pintura en estos años sólo indica que el gusto rococó no había desaparecido. Recordemos, a modo de ejemplo, que algunas de su obras más «licenciosas», para utilizar una palabra muy dieciochesca, fueron pintadas entre 1765 y 1772, y que no atendieron exclusivamente al gusto de su cliente o del círculo que en torno a su cliente se formaba, sino, a través de abundantes grabados, a un gusto mucho más amplio: *Acercar la pólvora al fuego* (París, Louvre), *La camisa alzada* (París, Louvre), *Bañistas* (París, Louvre), *El columpio* (Londres, Wallace Collection)... La estrella de Fragonard se apagó en el último cuarto del siglo: en los últimos años dejó casi de pintar y se ocupó de cuesriones administrativas que ahora no vienen al caso.

Al menos en algunos extremos, la novela de Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas* guarda contacto con la pintura de Boucher y Fragonard, y esta novela fue publicada, con éxito notable, en 1782. Laclos podría equipararse, en su narración, a un «voyeur», a un «mirón».

Por lo que respecta a Goya, sólo recordar que los cartones para tapices, las series en las que el gusto rococó es más evidente –pero no las únicas en las que es evidente–, fueron pintadas a partir de 1775. La incidencia de la pintura francesa e italiana sobre estos cartones y los cuadros de gabinete con asuntos similares es muy notable y en muy poco puede remitirse al neoclasicismo.

Al mirón, explícito o virtual, de muchas obras rococó, corresponde el sujeto de gusto: así como el mirón perfila su naturaleza (de mirón, esa es la que ahora nos concierne) en tal actividad, importante hasta el punto de que la imagen adquiere esta o aquella fisonomía en función de la misma, de modo semejante se funda el gusto sobre el sujeto que despliega las posibilidades virtuales de su ejercicio en categorías concretas fundadas sobre la naturaleza del placer que obtiene, en el tipo de relación que con el objeto mantiene.

La mirada encuentra en el ejercicio literario formas nuevas de realizarse. El teatro que se ofrece en la caja italiana, la narración novelesca, la novela epistolar..., son otros tantos procedimientos de este ejercicio. El mirón puede ser el espectador que, sentado en el salón de un palacio privado, asiste a la escenificación de una pieza, el narrador capaz de entrar en la intimidad de sus héroes y heroínas, también esa intimidad desplegada en el intercambio epistolar de un género rancio que ahora encuentra, con Laclos, pero no sólo con él, fórmulas nuevas. El gusto de ese mirón selecciona entre lo que ve y nos lo ofrece a nosotros, espectadores, lectores, para nuestro propio gusto.

El éxito de las ideas de Addison y la polarización de la reflexión estética en el concepto de gusto encuentran adecuada explicación en la progresiva autonomía que lo artístico y lo estético adquieren en el siglo XVIII. El gusto es eje fundamental de esa autonomía, pues le proporciona un ámbito específico, teórico y práctico. Al fundar el placer estético en el gusto, se configura un dominio que es autónomo, que no necesita de otros referentes extrínsecos para alcanzar la legitimidad de su explicación, que no apela ni a la moral ni a la religión, tampoco a la política o a la historia, ni siquiera a la utilidad social (aunque, en este punto, justo es decir que se contempla la utilidad social de la formación y la educación, y que tal formación lo es también del gusto)[11].

El movimiento de los estilos y la difusión y progreso de las ideas no es suficiente para explicar la nueva situación. A lo largo del siglo se produce una nueva «organización» de la recepción del arte. Fenómeno fundamental en este sentido es la consolidación y desarrollo de los salones y del comercio, que llevan aparejado el nacimiento y difusión de la crítica de arte. En los salones se muestran al gusto del público las obras más notables, y ese gusto adquiere la forma de juicio en los escritos que a los salones se dedican, ya sea en folletos especialmente editados al respecto, ya en publicaciones de carácter periódico que ahora dedican su atención a estos acontecimientos.

La historia de los salones se remonta a 1667, fecha en la que por iniciativa de la Academia real de pintura y escultura se celebra en París el primero[12]. Continuaron realizándose en los años siguientes, aunque se produjo una gran inte-

[11] El lector se encontrará confundido si en las anteriores palabras entiende que los temas sociales, históricos, morales o políticos desaparecen del arte y la literatura. No sucede así, ni va a suceder a lo largo del siglo. Bien al contrario, en su segunda mitad aumentarán los motivos que ofrecen este tipo de contenidos. Lo que aquí se intenta decir es que tales motivos, representados en las pinturas, los dramas y las poesías, poseen un valor estético que escapa al político o moral –aunque no los elimina–, un valor estético que explica que los cuadros puedan –y deban– ser contemplados y que poseen valor como objetos de contemplación.

[12] Sobre la historia de los salones, C. Aubanier, *Le Salon Carré*, París, Editions des Musées Nátionaux, 1951. Un análisis fundamental de los salones es el de Udolpho van de Sandt, «Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781», en *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1984. Para las transformaciones del público en el arte francés, Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985 (trad. española: Madrid, Nerea, 1989). Sobre la crítica de los salones antes de Diderot, Hélène Zmijewska, «La critique des Salons en France avant Diderot», *Gazette des Beaux-Arts*, julio-agosto 1970.

rrupción entre 1704 y 1725. A partir de 1746 se estableció su inauguración cada dos años, publicándose un «catálogo» en el que figuraban los artistas que exponían. A pesar de su carácter académico y de su dependencia administrativa –estaban organizados por el Directeur des Bâtiments y tanto los artistas como los visitantes eran oficialmente invitados del Rey, que lo inauguraba en el día de su fiesta–, los salones permiten hablar por primera vez de «público», un término que carece de sentido pleno a propósito de los fieles que veían arte en las iglesias o de aquellos nobles y cortesanos que disponían de él en los palacios. Influyeron sobre los coleccionistas, fomentaron el desarrollo de gabinetes y galerías particulares e incluso propiciaron la realización de salones paralelos, no ligados a la Academia, que en ocasiones suscitaron abundantes recelos.

Si los salones fueron en todos estos aspectos importantes, no lo fueron menos las publicaciones que aparecieron con su motivo, pues contribuyeron a difundir y valorar el arte del momento, difundir y valorar el gusto. A través de esas publicaciones, quienes, por la razón que fuese, no podían acudir al salón recibían información de lo que en él se exponía, y aquellos que lo visitaban podían contrastar su opinión con la de los que sobre él escribían. Los principales periódicos dan cuenta de lo que en el salón se muestra, *Mercure de France, Anné littéraire, L'Observateur, Journal encyclopédique, Correspondance littéraire* son algunos de los más importantes y los que de manera más clara difunden y consolidan estados de opinión. En sus textos, firmados unas veces, anónimos muchas, se pueden rastrear, además, algunas de las ideas estéticas del momento, muchas de procedencia inglesa, lo que contribuye a la difusión de la nueva sensibilidad.

La publicaciones dedicadas a los salones poseían, como se ha dicho, un fuerte componente informativo, pero también un componente crítico. Ello tiene importancia, no

sólo porque desarrolla un género literario central al movimiento del arte a partir del siglo XVIII, también porque se ve en la obligación de preguntar por las obras mejor realizadas, más valiosas, por las razones que mueven a este tipo de juicios, por el modo, acertado o desacertado en que están realizadas. Las apreciaciones generales que hasta ahora habían servido para fundamentar el prestigio de algunos artistas, ceden paso a un análisis más detenido de las obras, y obligan a matizar la argumentación. La adecuación del modo a los asuntos pintados es uno de los temas centrales de la crítica. Ello implica, explícita o implícitamente, una reflexión sobre el lenguaje.

En este marco, las diferencias entre la poesía y la pintura se contemplan como diferencias entre el lenguaje de la poesía y de la pintura, ruina de los tópicos al uso y base para una crítica y una interpretación de las obras concretas que va mucho más allá de los límites establecidos por las poéticas clasicistas. El *Laocoonte* (1766) de Lessing se convierte en pieza fundamental de esta autoconciencia[13], un fenómeno que alcanzará su pleno desarrollo en la evolución del arte y la reflexión teórica a lo largo del siglo XIX. El lenguaje de la pintura se funda sobre la condición del sujeto y sólo en el sujeto encuentra apoyo para su cer-

[13] La identificación de la pintura y la poesía ha producido una pseudocrítica capaz de «descarriar a los mismos artistas. En la poesía ha producido la manía descriptiva, en la pintura, el prurito por la alegoría; porque se ha querido hacer de la poesía una pintura parlante, sin saber exactamente lo que puede y lo que debe pintar, y se ha querido hacer de la pintura una poesía muda, sin haber reflexionado antes sobre en qué medida este arte es capaz de expresar conceptos generales sin apartarse de su misión y su destino propios, y sin convertirse en una forma de escribir arbitraria», afirma Lessing en el Prólogo del *Laocoonte* (Berlín, Christian Friedrich Voss, 1766; edición española, Madrid, Ed. Nacional, 1977, 39; traducción de Eustaquio Barjau). Sobre el tópico criticado por Lessing, Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

teza y legitimidad para su operación. Se abre así un proceso en el que la verosimilitud de la representación afecta a la capacidad de aprehender y representar el mundo tal como es, tal como para un sujeto es. La condición de tal sujeto se convierte en un asunto fundamental para la explicación del gusto, también para la naturaleza del lenguaje.

La autonomía artística que se manifiesta paulatinamente en el desarrollo de los estilos, la evolución de las ideas y el ámbito de su difusión y crítica, es rasgo central del que se ha venido denominando «proyecto de la modernidad»[14] y remite directamente a la configuración de un sujeto autónomo que tiene en el gusto uno de sus rasgos centrales. Un gusto, ahora, autofundado, mediador él mismo de la relación con el mundo, y no mediado por criterios externos que den cuenta de sus preferencias.

La afirmación de un gusto autofundado condujo a los autores dieciochescos a preguntarse tanto por la «facultad» que lo permitía, cuanto por los modos en los que concretamente se realizaba. Si hasta ahora estos dos problemas habían ocupado un lugar secundario en el panorama de intereses de la reflexión filosófica, ahora pasaban a otro central, pues el ejercicio del gusto no podía depender ni de la razón ni de los sentidos, con los que, sin embargo, mantenía una estrecha relación, y sus modalidades concretas no podían limitarse por los prejuicios tradicionales. De este modo, un gusto autofundado obligó a investigar sobre la naturaleza de un sujeto autónomo, asunto que inicialmente se abordó desde una perspectiva que calificaríamos de psicologista.

[14] Jürgen Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985 (trad. española: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989).

Addison, Burke o Hume, pero también Hutcheson y Hogarth, para limitarme a cinco figuras fundamentales de la estética del siglo XVIII, indagaron sobre el sujeto autónomo preguntándose por el comportamiento psicológico del individuo, la naturaleza psicológica del gusto –un sentimiento, una emoción, una idea...– y de su facultad –imaginación, sentido interno...–. Las dificultades a las que se enfrentaron –explícitamente en muchas ocasiones, implícitamente en otras– saltan a la vista en cuanto iniciamos su lectura, son las dificultades que saltan a la luz en cuanto se contraponen las exigencias del gusto con las limitaciones del subjetivismo: ¿cómo conciliar la individualidad del gusto con su pretensión de universalidad, su eventual subjetividad con la afirmación de un *juicio*, la predicación de las cualidades estéticas de las cosas –bellas, pintorescas, sublimes...– con la predicación de cualidades objetivas de las mismas...? Buena parte del debate estético del siglo se centró en la aclaración de estos problemas, pero, además, en el seno de ese debate se perfiló con notable precisión la concepción del gusto que todavía hoy mantenemos. Esa es la razón por la que volvemos sobre él, y también la razón por la que debemos hacerlo sin ánimo historicista alguno.

2

«Facultad»

1. Cualidades estéticas

¿Son equiparables las siguientes afirmaciones: «esa montaña tiene 3.000 metros» y «esa montaña es grandiosa»? Mucho me temo que no, y no sólo porque aquélla sea más precisa que ésta, sino porque la primera pertenece a un orden de la predicación distinto del que es propio de la segunda. «Esa montaña tiene 3.000 metros» predica una cualidad objetiva que puede verificarse midiéndola, mientras que «esa montaña es grandiosa» predica una «cualidad» que sólo es acertada para aquél que la percibe como grandiosa. La grandeza, a diferencia de la altura, no se puede medir, aunque ambas hacen referencia a las dimensiones, a la extensión de la montaña.

¿Se trata por tanto, en el segundo caso, de una apreciación subjetiva, quizá caprichosa, posiblemente de una proyección del sujeto sobre el objeto percibido? Tampoco me inclino aquí por una respuesta afirmativa. Hablar de la grandeza de la montaña no es «decir nada» objetivo del accidente geográfico, tampoco decir algo subjetivo, no es un punto de vista particular sobre ella. Ni siquiera si digo «me parece que esa montaña es grandiosa» me introduzco de lleno en la subjetividad, pues ese «me parece», con toda su

carga de opinión, reclama una contestación por parte del eventual interlocutor y abre paso al asentimiento (o al disentimiento). No «me parece grandiosa» caprichosa o arbitrariamente, sino porque «es» grandiosa. ¿Cuál es aquí el valor de ese «es»?

Tampoco lo que se afirma de la montaña puede incluirse sin más en el ámbito de las opiniones: no se dice que es grande, sino que es grandiosa. Afirmar que es grande es constatar aquello que los sentidos nos ofrecen, pero la grandeza no es término de los sentidos. Ahora bien, no puede ser grandiosa si no es grande, no puede ser grandiosa si es pequeña, y, por tanto, aquello que los sentidos nos ofrecen no debe ser menospreciado. Como en el caso anterior, cuando hablábamos de una medida exacta, la predicación objetiva –ahora bien poco precisa, pero no por ello menos objetiva–, no se ajusta al juicio de gusto, pero tampoco es por completo antagónica.

La grandeza de la montaña exige determinadas cualidades del objeto, también una concreta disposición del sujeto. No todos ven la grandeza, puede suceder que algunos, por las razones que sean, no estén en condición de percibirla. Entre estas razones puede encontrarse una que adquiere para este texto considerable importancia: esa cualidad estética está fuera del marco histórico en que el sujeto –que no tiene por qué ser un individuo, que puede ser una colectividad– se encuentra. De hecho, esto es lo que ha sucedido con cualidades estéticas como las que responden a lo sublime y lo pintoresco, y ello ha determinado juicios críticos negativos. El gusto es un fenómeno histórico y los juicios de gusto están sometidos a la historicidad. Las estéticas no son cualidades naturales, presentes en los objetos pero eventualmente desconocidas por ignorancia, son cualidades históricas, es decir, configuradas en la relación de sujeto y objeto, una relación cambiante.

Mas, si el sujeto tiene la capacidad de afirmar que la montaña es grandiosa, entonces su afirmación será inmediata –y no tanto afirmación cuanto apreciación[1]–, no resultado de una argumentación que permite llegar a la conclusión de la grandeza. No una argumentación, sino una percepción: la percibe como grandiosa, percibe su grandeza. Aquí se encierran las dificultades que plantean los juicios de gusto, pues ante un juicio de gusto nos encontramos. Son inmediatos, no resultado conclusivo de una argumentación, pero pretenden ser verdaderos para todos; predican cualidades de los objetos, pero estas cualidades no son propiedad de los objetos ni proyección de los sujetos; constituyen formas de mirar, no razonamientos, hacen intervenir a los sentidos, pero no se limitan a los sentidos.

Los juicios de gusto no predican cualidades de las cosas en el mismo sentido en que los predican los juicios de hecho o los científicos, pero no por ello son arbitrarios o caprichosos. La grandeza no es una cualidad de la montaña, pero es una cualidad para un sujeto, que la afirma como verdad que puede ser asentida. La grandeza de la montaña exige determinadas cualidades –por ejemplo, su altura–, pero estas cualidades objetivas han de ser percibidas por el sujeto como fundamento de una predicación estética. No es el sujeto el que proyecta su opinión o su sentimiento sobre la montaña –ésta tiene una dimensión que permite el juicio–, pero sólo en relación al sujeto puede afirmarse su grandeza. La verosimilitud de lo predicado respecto de la montaña se apoya en datos objetivos: si la montaña es pequeña, predicar su sublimidad es inverosímil.

[1] El término «apreciación» aparece en numerosos textos de estética. Con él se indica la valoración que todo juicio de gusto implica, pero no se da un paso más, puesto que es necesario exponer las razones de esa valoración, que no se siguen de suyo.



El juicio estético es expresión de una relación con el mundo en el que no bastan los extremos de la relación, sino la figura que en la relación se establece. No predica una cualidad de uno de los extremos –el objeto, la montaña del ejemplo–, ni tampoco proyecta sobre uno el punto de vista del otro –del sujeto, la grandeza que de la montaña se dice–, lo que afirma se funda en la tensión que la relación establece[2]. Al contemplar la montaña como grandiosa y sublime, el sujeto ni proyecta una cualidad subjetiva, ni hace una afirmación caprichosa, ni registra o verifica una propiedad del objeto: se representa así a la montaña y, me adelanto a decirlo, tal representación es legítima. No me atrevo a decir, sin embargo, que esa representación sea verdad, no creo que «verdad» sea el concepto adecuado para calificar la predicación: implicaría una medida, un canon respecto del cual la montaña sería, o no, sublime –¿son sublimes las montañas por encima de 2.000 metros, de 4.000, lo son las de 3.000 metros...?–, y no es ése el proceder del contemplador. Pero que «verdad» no sea término adecuado no impide afirmar que la suya sí es experiencia de verdad: contempla las montañas como montañas sublimes, las ve así, nadie puede negar esa evidencia. Hay experiencia de verdad y verosimilitud de lo predicado a propósito del objeto (después volveré sobre esto).

Quizá ahora estamos en mejores condiciones para contestar a la pregunta que poco antes hacíamos: ¿cuál es el valor del «es» en juicios del tipo «la montaña es grandiosa»? El valor del «es» se concreta si afirmamos que «nos representamos la montaña como grandiosa»: la montaña adquiere en nuestra percepción estética la figura de la grandeza; tal figura resulta del ejercicio del representar. El juicio estético posee la forma de «representar como». Podemos adoptar también la forma «ser como», pero en ésta desaparece la referencia al sujeto, subrayada por «representación». La montaña no es grandiosa (no es como) para cualquiera, sino para el sujeto que en cuanto tal se la representa. «Representar como» tiene un componente de ficción y de verdad, pues no es cierto que la montaña sea grandiosa –en el mismo sentido en el que tiene 3.000 metros de altura o es grande–, pero tampoco es falso, dado que así se percibe y juzga (estéticamente), y una vez dado ese paso no podrá volverse atrás. A su vez, el término «representar» indica que el juicio sobre su grandeza no es resultado de una argumentación, sino una aprehensión inmediata; tampoco es una idea de grandeza lo que en la montaña se percibe, sino su grandeza en tanto que imagen o figura de la montaña. En el gusto se alcanza experiencia de verdad de una figura que es fruto de una representación.

2. *La «facultad» del gusto*

Las cuestiones que ante este tipo de representaciones se plantean ya en el siglo XVIII son de orden diverso. En pri-

[2] En su crítica del realismo metafísico y del realismo ingenuo, Putnam nos ha venido a decir que no podemos hablar del mundo como de un mundo de objetos en sí y al margen de nuestra experiencia. Sin entrar ahora en el debate que su tesis suscita –este no es lugar adecuado para ello–, sí deseo señalar que la hipótesis que aquí se defiende, teniendo en cuenta la de Putnam, no se confunde con ella, pues de lo que aquí se habla es de una experiencia de «segundo grado», no aquella que supone o pretende, con todas las cautelas que se desee, la realidad objetiva de las cualidades predicadas de las cosas –aunque sea cualidad objetiva en relación al sujeto–, sino la que parte del carácter ficticio de las cualidades que en la experiencia estética de las cosas se aprehenden. Aunque más adelante se hablará de ello, conviene decir ahora que esa es la razón de mi preferencia por «representación» frente a «apreciación», y que «ficticio» debe entenderse en ese contexto de «segundo grado». Cfr., Hilary Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 (edición española: *Razón, verdad e historia*, Madrid, Tecnos, 1988; traducción de J. M. Esteban Cloquell) y *The many faces of realism*, La Salle Open Court Publishing Company, 1987 (edición española: *Las mil caras del realismo*, Barcelona, Paidós, 1994; traducción de M. A. Quintanilla).

mer lugar, la que se pregunta por el instrumento o la facultad que las hace posibles, pregunta que sólo puede contestarse atendiendo a la condición de su representar: puesto que no se limita a la intuición, puesto que no es una mera sensación, ningún sentido parece apropiado para dar cuenta de esa condición, aunque alguno de ellos, o todos, pueda intervenir. Mas, dado que tampoco es un concepto, ni se desenvuelve en una argumentación, la razón queda también excluida, si bien, como en el caso de la intuición sensible, pueda intervenir en el curso del proceso (y soy de la opinión que tanto intuición sensible como razón intervienen –y lo hacen necesariamente–, aunque sea difícil explicarlo en los límites de una teoría de las facultades)[3].

Los autores dieciochescos sitúan la cuestión en el marco de una teoría de las facultades, y quizá por ello son muy certeras sus exposiciones de hechos, sus observaciones, las narraciones de lo que acontece, más complejas y discutibles sus explicaciones. Tienden a concebir la facultad en el marco de la «naturaleza humana» y cuando se preguntan por su desarrollo o su perfección, buscan en el aprendizaje, en la educación la causa fundamental. No me parece nada mal

[3] La razón por la que aquí nos preocupamos –sucintamente– de la cuestión de las facultades, aunque una teoría de las facultades no sea de recibo en el marco de la psicología contemporánea, es doble: por una parte, nos permite el conocimiento histórico de aquellas concepciones que fundaron la estética como disciplina; por otra, para mí la más importante, nos permite conocer cuáles son los rasgos básicos de la experiencia estética, notas de las que la teoría de las facultades pretende dar cuenta.

Nuestro análisis no se sitúa en el ámbito de la psicología y, por ello mismo, sólo lateralmente se ocupa de los estudios que abordaron el problema desde ese punto de vista. Sin embargo, prescindir de la explicación psicologista de los autores dieciochescos hubiera sido faltar a la fidelidad que en la exposición se les debe. Cuando se habla de facultad del gusto al margen de esa concreta referencia histórica, se hace en similar sentido al de Chomsky y cuando dice «facultad de lenguaje».

este proceder, aunque me inclino a destacar el carácter histórico, cultural, de la naturaleza humana y a ver entre las causas de su desarrollo algunas más que la educación.

Cualesquiera que sea la facultad de la que se trate, deberá contestar, al menos, a tres cuestiones: la inmediatez del proceso, la naturaleza específica de las cualidades predicadas, su universalidad. El problema es tanto más espinoso cuanto que, al menos a primera vista, la primera y la tercera se excluyen.

La inmediatez no debe entenderse sólo, ni primordialmente, en el tiempo: la contemplación estética no está mediada por concepto alguno, en este sentido es inmediata (es mediada en otros muchos sentidos, pues no se defiende aquí una sensibilidad inocente, que, por otra parte, no existe nunca). El juicio estético no resulta de la aplicación de un canon y la eventual verificación de la imagen (literaria, plástica...) que a él debería acordarse. El juicio de gusto se ejerce como representación inmediata: la sublimidad de la montaña es efecto previo al conocimiento preciso de sus dimensiones, un sentimiento inmediato que se produce con ocasión de su percepción. Este carácter explica la falta de excisión entre sujeto y objeto: aquél percibe como evidente esa cualidad y de esta manera «conoce» (estéticamente) la naturaleza del objeto, la sublimidad de la montaña o del héroe, el pintoresquismo del paisaje... La experiencia estética realiza con intensidad esa relación, es la forma más radical de conexión entre el sujeto y la naturaleza. Tal conexión, inmediata y evidente, es razón de la felicidad que en la experiencia se alcanza.

Todos los autores del Siglo de las Luces llamaron la atención sobre este rasgo de la experiencia estética. Poseen una conciencia clara de la distancia que ha surgido entre hombre y naturaleza, de la desintegración del orden hasta entonces establecido, un orden providencial en el que cada sujeto tenía su lugar asignado, y suturan esa herida gracias a

la experiencia estética. ¿Cuál es la «facultad» capaz de llevar a cabo esa sutura?

La índole de las cualidades predicadas en el ejercicio del gusto –en el juicio de gusto– es la segunda de las notas a que esa facultad debe atender. Preguntarnos por ellas nos permitirá averiguar al menos algunos de los requisitos que la facultad debe cumplir. En tanto que algo dicen de los objetos, las representaciones del gusto podrían entenderse como formas de conocimiento de los mismos, ahora bien, puesto que lo predicado no es cualidad objetiva que les pertenezca, escapa a lo que por conocimiento entendemos. Su verdad –si es que de tal cosa puede hablarse– no se verifica con los criterios que a la verdad científica o a la práctica se aplican. Placer, gozo o deleite, los efectos que ese conocimiento suscita, son notas que corresponden al sujeto. No cabe duda, sin embargo, de que en la predicación de las categorías estéticas, en el ejercicio del gusto, reciben los objetos una figura en conformidad con el sujeto. La figura no es proyecto del sujeto, pero no es independiente del ejercicio del gusto, se afirma en el curso de la experiencia, como su núcleo. ¿Cuál es la facultad que permite ordenar en figura lo que de otro modo sería fragmentario para nuestra experiencia?

Por último, en tercer lugar, los juicios de gusto son universales, no porque en cada caso asientan (asintamos) todos a los predicados –algunos rechazarán el carácter sublime de la montaña o del héroe, lo grotesco de la deformidad con la que un personaje es «adornado»...–, sino porque se afirman con la pretensión de que todos puedan asentir o disentir mediante el uso de valores o categorías que para todos tienen sentido.

La pregunta por la facultad del gusto encuentra respuestas diferentes. Puesto que los juicios de gusto no se reducen a la simple constatación de lo dado, los sentidos quedan excluidos. No lo hacen, como es lógico, sin ofrecer resistencia y presentar dificultades, pues están presentes en la captación

de las notas del objeto que hacen posible el juicio y parecen más acordes con la inmediatez de la imagen que el entendimiento. Sobre su resistencia nos habla el hecho de que todavía en 1750 publica Alexander Gottlieb Baumgarten su *Aesthetica*, en la que aborda la belleza de lo sensible[4]. El término estética, efectivamente, designa ese primer momento del conocimiento que es propio de la intuición sensible. Recordemos a este respecto que todavía la *Crítica de la razón pura* mantiene este sentido.

Mas, puesto que ésta no puede dar cuenta de un juicio que, si la comprende, la excede, los autores se inclinan ya sea por la imaginación, el sentimiento, ya por una facultad específica. Addison es un buen ejemplo, no el único, de la primera opción, Hume, más que el abate Batteux, de la segunda, varios son los autores que se inclinaron por la tercera.

El Conde de Shaftesbury, que en muchos aspectos se mantiene en los linderos de un pensamiento tradicional, introduce sin embargo, ya en los primeros años del siglo –recordemos que la primera edición de sus *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* se publicó en 1711–, el interés por el tema al preguntarse sobre la incidencia en el espíritu de formas producidas a partir de las percepciones de los sentidos. Su teoría del «sensus communis» –una sensación natural y omniabarcadora de lo que nos une a los demás y tenemos en común con ellos– pone las bases sobre las que establecer una estrecha relación entre la experiencia estética y la sociabilidad, un tema que se encuentra en el centro mismo de los intereses de los autores ilustrados. El «sensus communis», el *sentido para lo común*, se concibe como

[4] En 1735, Baumgarten publicó *De non nullis adpoema pertinentibus*, donde analizaba de forma provisional la posibilidad de una ciencia de la facultad cognoscitiva inferior (sensible). En su *Aesthetica*, considera el arte como una forma de conocimiento que, claro por ser consciente, es, sin embargo, confuso por intuitivo.

rasgo de todos los individuos, capaz de fundar el «amor al país, a la comunidad, a algo en común», medio de autoconservación y necesaria condición del gozo. Capaz, también, de percibir lo que es hermoso y ajustado, rechazar lo impropio, lo que carece de proporción y verdad, de sentido del *todo*[5].

Francis Hutcheson, que tuvo una influencia extraordinaria en todo el pensamiento estético del siglo, se inclina por un «sentido interno», que contrapone a los sentidos externos, capaz de recibir la idea de belleza[6]. Sobre la naturaleza de este sentido interno poco es lo que con claridad se saca del texto de Hutcheson. Tampoco es mucho lo que puede concluirse a este respecto de autores que se mueven en la tradición cartesiana –aunque la maticen–, tal como sucede con J. P. Crousaz, autor en 1715 de un *Traité du Beau*.

Todavía en 1719, el abate Jean-Baptiste Du Bos se pregunta por el «placer sensible» que provocan las poesías y las pinturas, para contestar en términos bastante convencionales a partir del placer de la imitación: la imagen –pictórica o poética– del objeto imitado sustituye al objeto real, las pasiones que éste suscitaba son ahora pasiones artificiales[7]. Las pasiones reales, las emociones reales tie-

[5] Shaftesbury, *Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pre-textos, 1995, 176 y ss., 205-206. Edic. de Agustín Andreu.

[6] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue; in Two Treatises*, London, 1725; edic. actual en *Collected Works*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969-71 (edic. española del primer tratado: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos, 1992; edición de J. V. Arregui).

[7] «Les Peintres & les Poëtes excitent en nous ces passions artificielles, en nous présentant les imitations des objets qui sont capables d'exciter en nous des passions veritables (...) La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde

nen consecuencias y, en el caso de las escenas crueles o tristes, de las acciones violentas, esas consecuencias son penosas. Las pasiones, las emociones artificiales, producen un placer puro, no tienen otra consecuencia que el agrado. Su duración es más corta, pero su pureza es mayor.

Las ideas del abate Du Bos se convierten en tópicos ampliamente difundidos por la cultura ilustrada. El valor de sustitución será también una de las notas del pensamiento de Hume, la pureza del placer, sin consecuencias, que depende de la naturaleza ficticia de la obra, estará presente en Kant. Ahora, por lo que al problema de la facultad del gusto se refiere, conviene señalar que Du Bos la entiende siempre como una emoción que tiene su punto de partida en los sentidos, que depende de su constitución, de las inclinaciones del sujeto en el momento en el que se produce el juicio de gusto y de la situación de su espíritu. Estos tres factores determinarán el alcance de la emoción que resulta de la experiencia estética[8].

* * *

Mientras que algunos autores se decantan por la existencia de un sentido interno y otros se atienen al placer que produce la imitación, sin adentrarse en la averiguación y análisis de la «facultad» que lo permite, la mayor

que l'impression que l'objet même auroit faite (...) comme l'impression faite par l'imitation n'affecte que l'ame sensitive, elle s'efface bien-tôt», J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Jean Mariette, 1719, 25. Existe una edición actual: Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, 9 (I, 3).

[8] *Ibid.*, edic. cit., 165 (I, 49). El abate Du Bos llega a fundar las diferencias entre pintura y escultura, por lo que al espectador atañe, sobre las diferencias entre los respectivos sentidos, su agudeza, ejercicio, sutilidad, etc.

parte de los autores del siglo XVIII encuentran en la imaginación la facultad adecuada. El éxito que obtiene la imaginación se apoya en dos causas: una, la que aquí más nos ocupará, radica en su posición intermedia entre sentidos y entendimiento, en su posibilidad de dar cuenta de imágenes que poseen la singularidad propia de la intuición sensible y la universalidad característica del entendimiento. Pero, además de este punto de vista, el éxito de la imaginación posee otro motivo: la imaginación empieza a sustituir a la imitación en la explicación de la creación poética.

Como acertadamente ha señalado Abrams, la lámpara sustituye al espejo[9]. En su análisis del desarrollo de la teoría expresiva de la creación poética, Abrams ha puesto de relieve la trayectoria que siguen la crítica, la teoría y la poesía dieciochescas, y cómo incluso aquellos que se aferran a una concepción mimética, en principio tradicional, se preocupan por la pasión y la emoción y llegan a decir que, cuanta más pasión, mejor es la poesía: la afirmación es de John Dennis[10].

En la segunda mitad del siglo, en plena hegemonía neoclásica, Hugh Blair publica sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) –expuestas en la Universidad de Edimburgo en los veinticuatro años precedentes, tal como indica en su introducción–, en ellas, al hablar de las diferencias entre prosa y poesía, afirma que ésta última «es el lenguaje de la pasión o de la imaginación»[11]. Ello no impide, y por eso no conviene apresurarse en calificar a los autores como conservadores o progresistas, que Blair mantenga una concepción del gusto hasta cierto punto tradicional: «...la mayor parte de las obras de ingenio no son otra cosa que imitaciones de la naturaleza o representaciones de los caracteres, acciones y maneras de los hombres. El placer que recibimos de estas imitaciones o representaciones se funda sólo en el gusto: pero el juicio del acierto o desacierto en ellas pertenece al entendimiento, el cual compara la copia con el original»[12]. El gusto se configura como un sentido interno, facultad del entendimiento.

[9] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1953 (edición española: *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1974; traducción de M. Bustamante).

[10] «La pasión, pues, es la marca característica de la poesía, y consiguientemente debe estar doquiera: Pues dondequiera que un discurso no es patético, es prosaico ... Pues sin pasión no puede haber poesía, como no puede haber pintura. Y aunque el poeta y el pintor describen la acción, deben describirla con pasión ... y cuanta más pasión hay, mejor es la poesía y la pintura». *Ibid.*, 129.

[11] *Ibid.*, 174. La definición se encuentra en la lección XXXIV. El texto completo, en la traducción castellana de J. L. Munárriz, dice así: «Los críticos se han dividido y han disputado mucho tocante a la definición propia de la poesía. Algunos han hecho consistir su esencia en la ficción: y sostienen esta idea con la autoridad de Platón y de Aristóteles. Pero esta es ciertamente una definición incompleta: porque aunque la ficción puede tener gran parte en muchas composiciones, sin embargo, hay muchos puntos que sin ser fingidos pueden ser propios de la poesía: como cuando el poeta describe objetos reales o expresa los verdaderos sentimientos de un corazón. Otros han hecho consistir la esencia de la poesía en la imitación: pero esto es una cosa muy general, porque otras varias artes imitan, igualmente que la poesía; y en la prosa más humilde se puede hacer una imitación de las maneras y de los caracteres de los hombres tan bien como en el tono poético más elevado.

«La poesía, según la definición más exacta y cabal que a mi parecer puede darse, es el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada...». *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Ibarra, 1816, III, 305-306 (la primera edición española es de 1798, un año antes había aparecido la edición francesa, que Munárriz conocía y a la que se refiere críticamente en su «Advertencia del traductor»).

La cita de Blair no sólo pone de relieve con nitidez las diferencias entre las teorías convencionales sobre la poesía, también llama la atención su «olvido» del lenguaje como factor de distinción entre poesía y prosa y, por el contrario, su atención a los aspectos psicológicos, la imaginación y la pasión.

[12] *Ibid.*, I, 27.

Addison escribe sobre los placeres de la imaginación, sobre la que, como él mismo afirma, existe mucha confusión. Se mueve en la estela de Locke, sin problematizar el supuesto representacional que a las ideas atañe[13]. Es en la imaginación donde las ideas del gusto se articulan, menos groseras que las de los sentidos, menos precisas que las del entendimiento, pero no menores y, en todo caso, más fáciles de alcanzar. En el capítulo primero de sus *Placeres* destaca la facilidad con la que se alcanzan los placeres de la imaginación, cómo, casi sin prestar atención, «reconocemos instantáneamente la belleza de un objeto sin necesidad de indagar su causa»[14].

La imaginación que piensa Addison nada tiene que ver con una facultad de producir imágenes fantásticas, en el sentido que actualmente tiene esta expresión. Los placeres de la imaginación ni son imaginarios ni están producidos por imágenes inventadas. Addison entiende la imaginación como término medio de la sensación y del entendimiento, y el placer que surge, como el producido por los objetos visibles, ya sea directamente, en cuanto que los tenemos ante nosotros, ya indirectamente, cuando se exciten sus ideas por las pinturas, estatuas, descripciones u otros procederes semejantes.

[13] Sobre el carácter representacional o no de la teoría lockeana de las ideas existe una abundante bibliografía. Por mi parte, me parece aceptable la posición de H. E. Matthews que ve en la teoría de la representación un supuesto sobre el que Locke se mueve, supuesto que afecta también a buena parte de sus seguidores, entre ellos a Addison. Cfr., E. H. Matthews, «Locke, Malebranche y la teoría representativa», en I. C. Tipton (ed.), *Locke and Human Understanding. Selected Essays*, London, Oxford University Press, 1977 (traducción española: México, FCE, 1981). El lector interesado encontrará en este libro una breve bibliografía sobre la cuestión.

[14] Joseph Addison, *«Los placeres de la imaginación» y otros ensayos de «The Spectator»*, Madrid, Visor, 1991, 134. Edición de Tonia Raquejo.

Sin embargo, cuando proseguimos con la lectura de Addison tomamos conciencia de su peculiar uso de «imaginación», pues el placer que se obtiene ante las cosas grandes o variadas surge por la predisposición y reacción de nuestro espíritu o nuestra alma –términos suficientemente indefinidos como para poder acoger tanto la imaginación como la mente y, aún, una especial acepción de los sentidos–. Un ejemplo permitirá comprender las dificultades ante las que se encuentra Addison (y no sólo Addison): cuando explica, en el capítulo segundo de sus *Placeres*, el gozo que produce lo que es nuevo y singular, escribe:

> «Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que antes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo quanto sea nuevo o singular contribuye no poco a diversificar la vida, y a divertir algún tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio a aquel tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. Esta misma extrañeza o novedad es la que presta encantos a un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza. Ésta es la que recomienda la variedad, en que incesantemente es llamado el ánimo a alguna cosa nueva sin dejar que su atención se detenga largo tiempo en un objeto y se fastidie. Ésta es igualmente lo que perfecciona todo lo grande o hermoso, dando al mismo tiempo al ánimo doblado entretenimiento. Valles, campos y arboledas son agradables a la vista en cualquier estación del año; pero jamás lo son tanto como a la entrada de la primavera; porque entonces están frescos y recientes, y en todo su lustre y lozanía; y la vista había perdido algún tanto de su familiaridad con estos objetos. Así tampoco hay cosa que más anime un paisaje que las riberas corrientes y cascadas; en que la escena está variando pe-

rennemente y entreteniendo a cada instante la vista con alguna cosa nueva. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fixa y estable en el mismo lugar y postura: y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio a la vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del espectador»[15].

Sin entrar ahora en la novedad que implica afirmar que las imperfecciones de la naturaleza pueden producir placer estético –aspecto que será abordado en otro lugar de este libro–, cabe señalar que Addison no introduce límites claros entre las sensaciones, las «imágenes» de la imaginación y los pensamientos. Se refiere a la vista, un sentido, cuando afirma que nos molesta mirar cerros y valles donde todo es fijo y estable, mientras que, por el contrario, se anima la vista con las escenas en las que hay cambio; pero también se refiere al ánimo –que no me atrevo a circunscribir a la imaginación en el mismo sentido cuando habla del tedio provocado por nuestras ocupaciones usuales y empieza afirmando que todo lo nuevo da

[15] *Ibid.*, 140-141. La presente edición recupera, corrigiéndola, la traducción castellana de José Luis Munarriz, que apareció en 1804 en la revista *Variedades de ciencias, literatura y artes*. De esta manera, se conserva la «traducción-interpretación» que era propia del siglo XVIII y podemos darnos cuenta del sentido que tenían en aquél algunos de los conceptos fundamentales de Addison. Así, por ejemplo, «ánimo» es la traducción de Munarriz del inglés «mind», pero si acudimos a los diccionarios de la época podremos ver que ánimo puede ser entendido como el alma o espíritu que hace discurrir y moverse a los animales, mientras que en otros lugares se estima que es una parte del alma, juntamente con el entendimiento y la mente. No existe precisión alguna al respecto –y creo que tampoco la hay en Addison–, salvo la precaución de Munarriz por evitar tanto una concepción intelectualista –«mind» como mente o cerebro–, cuanto una religiosa o espiritualista –«mind» como alma o espíritu.

placer a la imaginación porque llena el ánimo de una sorpresa agradable–; por último, contrapone la molestia de la vista ante lo fijo con la agitación y alivio a la vista de los objetos que están siempre en movimiento. La animación de lo diverso parece recorrer todo el proceso cognoscitivo, desde las sensaciones hasta los pensamientos, pasando por la imaginación, sin precisar cuál pueda ser el papel concreto de ésta.

Facultad que todos poseen pero que no en todos alcanza los mismos niveles. Ya en Addison aparece una idea que alcanzará gran difusión a lo largo del siglo: la delicadeza del gusto, en él, delicadeza de la imaginación[16]. Tener mayor o menor delicadeza es lo que distingue a un hombre cultivado de otro vulgar, a partir en ambos de una estructura y configuración psicológica semejantes.

Hume desarrollará después estos temas ahora sólo insinuados, pero de radical importancia para la evolución de la ilustración. También Hume establece un estricto paralelismo entre sentidos y mente y compara el «gusto corporal» con el «mental», de forma que, de la misma manera que la delicadeza de los sentidos de una persona consiste en su capacidad para captar lo que para los de otra no es perceptible, así el gusto mental consiste en la percepción «exacta y pronta de la belleza y la deformidad»[17]. La inmediatez del gusto se refiere aquí,

[16] Olivier Brunet señala el estrecho parentesco entre «imaginación» y «gusto» en Hume y, en general, en todos estos autores y llama la atención sobre la observación de Bate, según la cual para los contemporáneos escoceses de Hume, Lord Kames, John Ogilvie, Hugh Blair, James Beattie, la diferenciación de «gusto» e «imaginación» es «particulièrement superficielle et fortuite», razón por la que muchas veces se habla indistintamente de «juicio del gusto» o «juicio de la imaginación». Cfr. O. Brunet, *Philosophie et Esthétique chez David Hume*, Paris, Nizet, 1965, 679.

[17] David Hume, «Of the Standard of Taste», en *Essays, Moral, Political and Literary*, London, Longman, 1875, 2 vols., I, 274; edit. por T. H. Green y T. H. Grose (edición española citada, 36).

también en Addison y en general en los autores que pueden adscribirse al empirismo, a la inmediatez con que el sujeto aprehende la belleza, o cualesquiera otras cualidades estéticas. Tal inmediatez no debe entenderse, en Hume, sólo ni principalmente en sentido temporal, pero sí tiene que ver con un supuesto «orden» del conocimiento: la atención confiere a las impresiones la duración suficiente para que la consciencia pueda hacerlas suyas y, así, transformarlas en imaginación; esta actividad de la consciencia –en la que el sujeto se da cuenta de su «yo mismo»– permite convertir a las «sensaciones brutas» en imaginación y ejercer sobre ellas dominio. «La viveza de la imaginación le da una especie de propiedad sobre cuanto mira», escribe Addison en el primer capítulo de sus *Placeres* para referirse al que contempla y posee una imaginación (gusto) delicada (o).

En este texto pueden apreciarse algunas de las dificultades esenciales a las que debe enfrentarse Hume y, en general, el empirismo. Por una parte, la belleza no es una cualidad de las cosas sino un «sentimiento» que se produce en el hombre; por otra, sin embargo, algo debe haber en las cosas que puedan suscitarlo: «Aunque es verdad que la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos más de lo que puedan serlo lo dulce y lo amargo, sino que pertenecen enteramente al sentimiento, interno o externo, debe admitirse que hay ciertas cualidades de los objetos que por naturaleza son apropiadas para producir estos sentimientos particulares. Ahora bien, como estas cualidades pueden encontrarse en pequeño grado, o pueden estar mezcladas y confundidas entre sí, sucede a menudo que el gusto no es afectado por estas cualidades tan pequeñas, o no es capaz de distinguir todos los sabores particulares entre el desorden en el que se presentan» (*Ibid.*, I, 273; edic. española: 34). Hume, al igual que Addison, oscila entre el «sentimiento estético» del sujeto y las eventuales «cualidades estéticas» de los objetos, ya sean propiamente tales, ya sólo las que son adecuadas para producir aquellos sentimientos. Esta tensión es consustancial a su concepción general del conocimiento y, en particular, a su teoría de la imaginación (Cfr., O. Brunet, ob. cit., c. III, «L'Imagination et la *Vividness*»).

Ese sentido de la inmediatez, al igual que el paralelismo entre «gusto corporal» y gusto estético –terminología que me parece más idónea que «gusto mental»–, se encuentra en E. Burke. También se refiere Burke a los placeres de la imaginación, que considera de dos tipos, aquellos que se desprenden de las propiedades de los objetos naturales y los que surgen en virtud de la semejanza, del parecido que la imitación tiene con el natural. Ahora bien, más allá de estas consideraciones generales –que aparecen en su discurso preliminar, «Sobre el gusto», en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*[18]–, también Burke establece una relación directa entre el placer de los sentidos y el placer estético, y se sirve de aquél para explicar, en su paralelismo, a éste. Cuando, por ejemplo, expone la causa del deleite que produce el terror –parte cuarta de su *Enquiry*–, nos recuerda que el ejercicio elimina aquellos «vicios» que produce el estado de inacción, la melancolía, el abatimiento, la desesperación, y que, de la misma manera, el terror puede sacudir los «órganos más finos» y suscitar «no placer, sino una especie de horror deleitoso, cierto género de tranquilidad con una tintura de terror, la cual, como pertenece a la propia conserva-

[18] *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* se publicó originalmente en 1757. Dos años después aparecía la segunda edición, con importantes adiciones, y en años posteriores aparecieron ediciones sucesivas, llegando a convertirse en uno de los libros más influyentes del siglo XVIII y su autor en una figura central para el conocimiento de la estética y las ideas ilustradas. En 1807, traducido por Juan de la Dehesa, apareció la edición española de la obra: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (Alcalá, Real Universidad; edic. actual: Murcia, Col. Of. de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985). Una amplia bibliografía sobre lo sublime y sobre la incidencia del texto de Burke, en Giovanni Lombardo y Francesco Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1993.

ción, es una de las pasiones más fuertes: su objeto es lo sublime»[19].

Burke introduce en esta reflexión una nota que acompañará siempre a lo sublime, pero que, en mi opinión posee un alcance mayor. Lo terrorífico u horroroso sólo produce deleite estético cuando no afecta «realmente» al sujeto, cuando este no lo padece con peligro de su existencia o conservación, es decir, cuando puede contemplarlo como se contempla un espectáculo de la naturaleza o del arte. Ahora bien, ésta es una condición que no sólo se exige para lo sublime, sino para todos los objetos que producen placeres estéticos, pues sólo los suscitan si son contemplados al margen de sus efectos y funciones: la armonía de la estructura de las plantas es bella cuando se contempla al margen de su función concreta, y es bello el cuerpo orgánico si se pone entre paréntesis su función vital. El científico que analiza esa estructura y ese cuerpo orgánico puede apreciar su belleza, pero como un «además», cuando los contempla «desinteresadamente», cuando de su contemplación no se desprende conocimiento científico.

No quiere ello decir, y volvemos ahora al comienzo del capítulo, que el científico no sea capaz de apreciar la belleza de esos motivos, o que tales motivos soporten la arbitraria proyección de un criterio de gusto. Afirma que el científico es capaz de apreciar esa belleza sólo cuando prescinde de su interés y que los motivos poseen unas características estéticas que se actualizan en ese tipo de contemplación y no en otras[20].

[19] E. Burke, edic. cit. (1985), 203.

[20] Distintos son los problemas que plantea la estética de la ciencia, «un modo de conocimiento que atiende a las formas y metáforas empleadas en la conceptualización científica y en la creación de modelos», como ha escrito Judith Wechsler, editora de *On aesthetics in science*, Cambridge, MIT Press, 1978 (traducción española: *La estética de la ciencia*, México, FCE, 1982; la cita corresponde a la p. 27 de esta edición).

Al hablar del científico parece que estamos hablando de un individuo singular (y también estamos haciéndolo). A lo largo de todo el capítulo, las referencias al sujeto pueden entenderse como referencias a un individuo singular y las reflexiones sobre la imaginación o cualesquiera otra facultad estética, como reflexiones en torno a las facultades de los individuos. Sin embargo, sujeto no se identifica con individuo singular, el sujeto de los juicios de gusto posee, si se desea hablar así, un carácter plural y comprende tanto las nuevas ideas y valoraciones cuanto los nuevos procedimientos de difusión y crítica de las obras de arte. No es adecuado pensar que un individuo singular puede tener una experiencia estética al margen de la experiencia estética general, y que sus juicios utilizan criterios fuera del marco en que los juicios de gusto tienen lugar. La experiencia de lo sublime o de lo pintoresco no es una experiencia individual aunque individualmente se ejerza. Sólo cuando los sistemas de valoración estética incluyen la grandeza sublime como algo más que un recurso retórico o estilístico, sólo cuando la diversidad suscita placer y no rechazo, sólo entonces es posible una experiencia estética que contemple sublime y pintoresco entre sus finalidades. Aún más, para que tal experiencia se defina, será necesario un sistema de difusión y, consecuentemente, de recepción, que permita sublimidad y pintoresquismo.

Para que los clasicistas barrocos no rechazaran la diversidad de la naturaleza, no sólo hubiera sido necesario un sistema de valores fundados sobre bases diferentes a las del neoplatonismo, sistema éste incapaz de estimar el placer de lo que entretiene en su variedad, también hubiera sido preciso un «aparato institucional» que difundiera las obras de arte a tenor de su destino prioritariamente artístico. El sujeto barroco, si es que podemos hablar así, se configuraba sobre un sistema de valores y unos procedimientos de difusión que

respondían a criterios diferentes. La alternativa ante la que los clasicistas se encontraban era la pintura «naturalista» de índole religiosa, aquella que los manuales denominan «tenebrismo», y hacia ella dirigieron sus suspicacias incluso cuando su calidad técnico-formal, como en el caso de Caravaggio, estaba fuera de toda duda. Una alternativa aceptable de pintoresquismo estaba fuera de su horizonte de posibilidades porque en ninguno de los ámbitos del sujeto barroco se daban las condiciones requeridas.

Si el sujeto no es un individuo, ¿por qué es de individuos de lo que hablan los autores del siglo XVIII? Podemos contestar de dos maneras a esta pregunta, la primera es bien sencilla: porque son individuos singulares y concretos los que ejercen su gusto y porque la colectividad se comprende como la totalidad de cada uno de esos individuos. La segunda es algo más compleja: la crisis de las mediaciones tradicionales del gusto –la idea, el canon, etc.– implicaba la determinación de un sujeto capaz de fundar el gusto fuera de mediaciones externas y ello exigía el análisis de aquellas facultades de los individuos sobre las que basar el placer estético. La autonomía del sujeto se concretaba en la autonomía del individuo, y en éste se priorizaban sus aspectos psicológicos.

Sólo en la perspectiva «todos los individuos son iguales en sus estructuras anatómica, fisiológica y psicológica básicas» mantienen con éxito los teóricos de corte empirista su hipótesis de la generalidad de la facultad del gusto –sea ésta la imaginación o un específico sentido interno–. Por lo común, la prueba a la que se remiten es la experiencia. Así, por ejemplo, Hutcheson:

> «En cuanto al acuerdo universal del género humano en el sentido de la belleza en la uniformidad en la variedad, debemos consultar a la experiencia. Y así como concedemos que todos los hombres poseen razón, puesto que todos los hombres son capaces de comprender los argumentos simples, aunque sólo unos pocos sean capaces de demostraciones complejas, así en este caso debe ser suficiente para probar este sentido universal de la belleza el que *todos los hombres se complacen más en los casos más simples con la uniformidad que con su contrario, incluso cuando ningún provecho previsto se espere de ello, y asimismo el que todos los hombres, según aumente su capacidad para recibir y comparar ideas más complejas, aumenten también su deleite en la uniformidad y se complazcan en sus géneros más complejos, tanto en la original como en la relativa*»[21].

La hipótesis se apoya en una doble concepción: junto a la generalidad de la «facultad», la posibilidad de una especialización que permita explicar las diferencias de gusto entre unos y otros, la existencia de buen y mal gusto, de gusto delicado y gusto grosero. Ahora bien, esta no es la única opción a la que se enfrenta el siglo, la posición kantiana es distinta: investiga la universalidad que se apoya sobre una necesidad independiente de la singularidad empírica, en la certeza de que ésta no puede ser fundamento de necesidad alguna propiamente tal. La concepción kantiana de la imaginación y del juicio de gusto pretende satisfacer la exigencia fundamental: una universalidad necesaria, no dependiente de la singularidad empírica.

3. *La «imaginación transcendental»*

Corresponde a Kant, concretamente a su *Crítica del Juicio*, el intento más firme de escapar al psicologismo. El mismo se refiere al tema al mencionar a Burke como ejemplo del que llama fisiologismo[22]. Kant elabora una compleja

[21] Francis Hutcheson, ob. cit., VI, 4.

[22] Kant menciona a Burke –cuya *Indagación* había sido traducida al alemán en 1773– en su «Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes», con la que termina la «Crítica del juicio estético», parte primera de la *Crítica del Juicio*.

teoría de la imaginación, que aquí sólo nos interesa en lo que respecta a los juicios de gusto, pero que en su pensamiento tiene un alcance mucho más amplio: la imaginación hace posible el trabajo del entendimiento.

«Como observaciones psicológicas, esos análisis de los fenómenos de nuestro espíritu son grandemente hermosos, y proporcionan rica materia a las investigaciones preferidas de la antropología empírica. No se puede tampoco negar que todas nuestras representaciones, sean, del punto de vista objetivo, solamente sensibles, o sean totalmente intelectuales, pueden, sin embargo, subjetivamente ir unidas con deleite o con dolor, por muy poco que se noten ambos (porque ellas afectan del todo al sentimiento de la vida, y ninguna de ellas, en cuanto es modificación del sujeto, puede ser indiferente), y hasta que, como opinaba Epicuro, el placer y el dolor son siempre, en último término, corporales, aunque partan de la imagen y hasta de representaciones del entendimiento, porque la vida, sin sentimiento del órgano corporal, es sólo consciencia de la propia existencia, pero no sentimiento del bienestar o malestar, es decir, de la excitación, de la suspensión de las facultades vitales, pues el espíritu por sí solo, es todo vida (el principio mismo de la vida), y las resistencias, las excitaciones, hay que buscarlas fuera de él, y, sin embargo, en el hombre mismo, por lo tanto, en la unión con su cuerpo.

«Pero si la satisfacción en el objeto se funda únicamente en el hecho de que éste deleita mediante encanto o emoción, entonces no se puede exigir a ninguna otra persona que esté de acuerdo con el juicio estético que enunciamos, pues sobre eso, cada uno interroga, con razón, sólo su sentido privado. Pero entonces toda censura del gusto cesa también totalmente, pues habría que hacer del ejemplo que otros dan, por la concordancia casual de sus juicios, una *orden* de aplauso para nosotros, y contra este principio, sin embargo, nos alzaríamos probablemente y apelaríamos al derecho natural de someter el juicio que descansa en el sentimiento inmediato de la propia satisfacción, a nuestro sentido propio y no al de otros». *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 181-182; trad. de M. García Morente.

Conviene recordar que Kant había publicado en 1764 un texto próximo en sus planteamientos al de Burke: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, librito en el que, además de las cuestiones más directamente estéticas, se ocupa de otras, morales y psicológicas, de los caracteres nacionales, etc.

La imaginación aparece como la, llamémosle provisionalmente, «facultad» necesaria para producir la síntesis de lo diverso que la intuición aprehende. La necesidad de la síntesis no depende de los datos de los sentidos, es interna a la propia síntesis. Esta diversidad ha de ser referida a un sujeto, a un «yo mismo», cuya presencia es requerida por la síntesis de la imaginación transcendental y en cuanto fundamento de tal síntesis: la diversidad de las intuiciones requiere, para su unidad en el conocimiento –todavía en la intuición, en el «primer momento» del conocer–, un «yo mismo», un sujeto del que todas son intuiciones. Inicialmente, en el ámbito de la intuición, sólo encontraremos una síntesis de hechos, de intuiciones diversas, que carece de necesidad, que se produce exclusivamente en el ámbito de la facticidad propia de la intuición; ahora bien, la sucesión, permanencia y simultaneidad que son rasgos de toda síntesis, no de ésta o aquélla, son condición, no consecuencia, y, por tanto, formalidad, son necesarios y universales, no afectan a este o aquel conocimiento, sino a todos, no se concluyen de dato empírico alguno pues son necesarios para cualquier dato empírico como su condición transcendental. Afirmar una formalidad en la síntesis de los hechos y, aún más, el carácter transcendental de tal formalidad implica pasar del dominio de la facticidad al de la legalidad, y este paso se ha producido exclusivamente gracias a la representación de la que es capaz la imaginación, que no añade nada a aquellos rasgos pero los ve como lo que son: formalidad necesaria. En tal representación el «yo mismo» ha pasado a ser un «yo pienso»[23].

[23] La imaginación «juega con la diversidad real por medio de la reproducción de la aprehensión y de la retención de esa reproducción. Lo que se concluye de esa operación es que de su juego combinado surge una representación de la diversidad como existiendo permanentemente, como siguiéndose de manera irreversible y como relacionándose de manera reversible o existiendo simultáneamente. (...)

No hay fundamento externo alguno para tal paso, pues la capacidad de representarse no puede ser considerada como fundamento *externo.* El paso de un sujeto de la síntesis de la intuición a un sujeto de la síntesis del entendimiento –previo al cual es el trabajo de la imaginación–, un sujeto propio de la legalidad, no de la facticidad, se produce en el representarse de la imaginación y por ella, sin que quepa hablar de exigencias de la intuición –las intuiciones son diversas, nada hay en ellas que exija o permita fundamentar una unidad necesaria– ni del entendimiento –pues éste todavía no ha «actuado», estamos en un momento epistemológicamente previo al concepto–: sólo el volverse sobre sí mismo poniéndose delante que es característico del representar de la imaginación ha hecho de facticidad legalidad. El representar de la imaginación pone delante, presenta, al «yo pienso» y de esta manera abre las puertas al trabajo del entendimiento. Ahora bien, en su tarea, la imaginación no ha puesto

[Estos juegos de la imaginación] tienen como resultado la formación de ciertas representaciones: las de permanencia, la de sucesión y la de simultaneidad. Estas representaciones son hechos. Pero tienen un carácter formal en tanto que son maneras de imaginar el tiempo. Son así autónomas: no sólo surgen representaciones de una diversidad permanente, sino que nos representamos la permanencia como tal. (...) Hemos pasado desde las representaciones como hechos a la representación de algo como condición necesaria para algo, esto es, el terreno de las *reglas.* Estas se han producido por la necesidad de elevar a universal el procedimiento de la imaginación en la reproducción, en detrimento de todo funcionamiento de la misma que se ajuste a su forma reproductiva de síntesis. El resultado es que *debemos* emplear este proceder en todo tiempo porque de otra manera éste nunca llegaría a ser objetivo. Este orden de las reglas es el de los conceptos. Un concepto siempre es una regla, una expresión resumida de cómo debe ser representado un objeto. Cfr. J. L. Villacañas, *Racionalidad crítica. Introducción a la filosofía de Kant,* Madrid, Tecnos, 1987, 114-115.

nada que no estuviera en la formalidad de la intuición del sujeto, nada exterior, sólo su acción propia, el representar, y con ello ha construido el sujeto como lo que es, un *uno* en la experiencia.

Las interpretaciones de la teoría kantiana que afirman la cesura entre imaginación y entendimiento no pueden convertir a éste en fundamento de la actividad de aquella, pues no tendría «todavía» normas sobre las cuales fundarla (a menos que supongan ya el entendimiento y sus reglas, lo que destruiría la cesura inicialmente defendida). Por el contrario, las interpretaciones que apoyan la continuidad imaginación-entendimiento y acentúan el carácter procesual no segmentado del conocer, o bien se inclinan por la imaginación como creadora de esquemas que el entendimiento emplea –y este empleo «constituye precisamente el ser originario del entendimiento»[24]–, o bien se centran en una «raíz común» de intuición y entendimiento[25], que no es otra cosa que esa capacidad de representación de la imaginación.

En cualquiera de las interpretaciones, la representación lo es para el conocimiento en general, no para éste o aquél, es universal y posee un carácter formal. Necesaria, pasa, sin embargo, a un segundo plano, pasa «desapercibida» en los actos concretos de conocimiento, pero llama la atención, se pone en el primero cuando se prescinde del contenido singular de tales actos: es entonces cuando el sujeto se representa.

El placer estético no surge, para Kant, ni en la composición de eventuales cualidades de los objetos percibidas por la intuición y articuladas por la imaginación, ni en la

[24] M. Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica,* México, FCE, 1954, 130.

[25] F. Martínez Marzoa, *Desconocida raíz común,* Madrid, Visor, 1987.

hipotética «vivacidad» de que la imaginación podría dotar a las sensaciones, el placer estético surge del libre juego de imaginación y entendimiento. El juicio de gusto está libre de contenidos cognoscitivos –y ello no indica que no los haya, sino que no son pertinentes (Kant dice siempre: «con ocasión de»)–, no está atado por tales contenidos a un destino categorial-cognoscitivo determinado, y se construye libremente, para sí mismo, sin deber nada a lo exterior, sea esto objeto empírico o ley. El placer no se refiere ni a una cualidad del objeto ni a un capricho arbitrario del sujeto, es una característica universal propia de todo sujeto en la experiencia, de la que este sujeto puede ser consciente si tiene capacidad, imaginación para ello. Tal ser consciente no es más que representarse como sujeto en el curso del conocer: bien, añadiría por mi parte, un conocimiento de lo natural en el que se prescinda de los contenidos cognoscitivos («con ocasión de»), bien un conocimiento propio de aquel tipo de objetos, imágenes artísticas, que no dicen nada conceptual sobre el mundo y obligan a la reflexión (=representación).

La representación a la cual se alude no es la que ve el sujeto como objeto y, por tanto, proyección del sujeto, subjetivismo o idealismo. La representación a la que aquí se alude es la presentación del sujeto como punto de referencia de cualquier conocimiento, pero no como proyección sobre cualquier conocimiento. Como tal punto de referencia acota un espacio, el de la experiencia, espacio en el que tiene lugar el conocimiento, del que no se puede salir, pero nada dice del conocimiento mismo y, en el caso de los juicios estéticos, nada desea decir.

La representación del sujeto lo es siempre en la experiencia del objeto –aunque, repitámoslo, el contenido de tal experiencia no sea ahora pertinente–, nunca al margen de ella. Tal experiencia puede tener como finalidad el conocimiento de ese objeto –la subsunción del singular bajo leyes–, pero su finalidad también puede ser diferente: la representación del objeto en atención a toda experiencia posible, es decir, la inclusión del objeto bajo principios o categorías de la experiencia en tanto que no cognoscitiva, en tanto que objeto de representación en una experiencia. Como tal, el objeto tiene un punto de referencia, el sujeto, y éste, a su vez, sólo dispone de aquél. Adorno lo expone con precisión: «Se constituyen mutuamente, a la vez que se separan en virtud de esa constitución»[26].

* * *

El análisis de los problemas derivados de una eventual facultad del gusto nos ha permitido abordar algunas de las notas que al gusto caracterizan. Su inmediatez ha estado en el centro del debate, con ella, el placer o gozo, la conformidad de sujeto y objeto, pero también la índole de la representación –del mundo, pero también del sujeto– y de las fi-

[26] «La polaridad de sujeto-objeto parece fácilmente una estructura a su vez dogmática, en la que debe realizarse toda dialéctica. Por el contrario, ambos conceptos son categorías de la reflexión producidas, fórmulas para algo incomponible; ni algo positivo, ni contenidos primarios, sino absolutamente negativos: lo único que expresan es la diferencia. A pesar de todo, la disrinción entre sujeto y objeto no tiene a su vez por qué ser negada sin más. Ni son la última díada, ni se oculta tras ellos la unidad suprema. Se constituyen mutuamente, a la vez que se separan en virtud de esa constitución». T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966 (edición española: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, 176; traducción de J. M.ª Ripalda). Acostumbrados, como estamos, a considerar la realidad como el otro que está ahí frente al sujeto, y a tenor de la persistencia del objeto (lo que está ahí) en el discurso, parece necesario pensarlo como valor límite, aunque no sé si pobre y ciego: «el dato, en su forma pobre y ciega, no es objetividad, sino sólo el valor límite que el sujeto no llega a dominar por completo dentro de su ptopio ámbito de predicción, después de haberse incautado del objeto» (*Ibid.*, 188).

guras que la representación origina. Algunos autores se han ocupado de unas cuestiones más que de otras, pero todas han aparecido, explícita o implícitamente, en su reflexión.

Es cierto que no se ha llegado a punto satisfactorio alguno en la cuestión de la facultad, y que sólo un estudio estrictamente histórico podría aportar información suficiente al respecto. Pero, como se ha señalado en diferentes ocasiones, ésta no es una investigación sobre la facultad del gusto en el marco de una teoría de las facultades. Semejante teoría está fuera de lugar hoy, pero ello no impide continuar utilizando el término facultad: una actividad mental que puede ser descrita siguiendo en buena parte las pautas marcadas por los autores estudiados a lo largo de este capítulo. Todavía hoy puede preguntarse Roger Vigouroux en la introducción de su *La fábrica de lo bello* si existe una «facultad estética» homogénea, con bases neurobiológicas situadas con precisión[27]. Hasta qué punto puede contestarse afirmativamente, es cosa que los estudios sobre el particular deberán aclarar. Por el momento, las investigaciones son limitadas, pero ya suficientes para concebir esa «facultad del gusto» como punto de partida.

No cabe duda de que la psicología ha cambiado profundamente desde el siglo XVIII, pero este es un campo en el que todavía no se han alcanzado resultados plenamente satisfactorios. Está fuera de duda, sin embargo, que la emoción estética es actividad cerebral y que la visión empirista puede parecer a nuestros ojos excesivamente simple. Pero hablar de actividad cerebral puede conducir a algún lector a encaminarse por derroteros que desearía evitar. La memoria, la cultura adquirida, el aprendizaje, la instrucción, forman parte de esa actividad, inciden sobre ella... Tan simplista sería hablar de intuición como hacerlo de un cerebro

[27] R. Vigouroux, *La fábrica de lo bello,* Barcelona, Ed. Prensa Ibérica, 1996, 19.

que, aislado, tuviera emociones estéticas. Nada es así, una imagen como esa es caricaturesca, por eso me parece oportuno mantener la noción de «facultad de gusto», con los matices señalados, una noción que se utiliza habitualmente en el lenguaje cotidiano y que, lejos de solucionar el asunto, lo plantea como problema.

Sobre un rasgo de este problema deseo insistir. A pesar de su preocupación por la educación, al leer a los autores empiristas tenemos la sensación –más acentuada en unos (Addison, Burke...) que en otros (Hume)– de que reflexionan sobre un sujeto natural –concepto que no es sólo propio de los empiristas, se encuentra también en Diderot y late en los enciclopedistas–, soporte natural de sensaciones. Mucho me importa señalar que el sujeto de gusto sobre el que aquí se piensa es un sujeto histórico: complejo que resulta de la interacción con el medio, de su propia intervención, cultura y aprendizaje, de los niveles colectivos –y no sólo individuales– de educación, de los valores estéticos vigentes, pero también de los ideológicos, morales, etc. Pensar en un sujeto de sensaciones y en los sentidos como instrumentos de transmisión de las mismas es, a todas luces, excesivamente simple, algo en lo que no han caído los autores mencionados, aunque sí algunos de sus intérpretes polémicos.

La condición histórica del sujeto de gusto –o, si se quiere, de la facultad de gusto– tiene la virtud de poner en cuestión su propia figura en todas y cada una de las experiencias estéticas: una tensión que contradice lo «siempre igual» y «ya visto» de la cultura del ocio. Y puesto que esta cultura del ocio se inclina con todo su peso por el placer, bueno será que nos ocupemos de este tópico.

3

Placer

Podemos abordar la condición de los juicios de gusto desde un punto de vista diferente, y complementario, al de la facultad que los permite, y que, de hecho, ha estado presente a lo largo de toda la reflexión anterior: el del placer que producen. El placer ha sido consustancial al pensamiento estético de todas las épocas y ha permitido distinguir los juicios de gusto de la actividad utilitaria y del conocimiento, no porque ambos, utilidad y conocimiento, no produzcan placer, sino porque este efecto es en ambos consecuencia mediada y no fin específico, tal como, se supone, sucede en los juicios de gusto.

Dos son los órdenes en que el placer estético será analizado aquí. El primero, mencionado en varias ocasiones en el capítulo anterior, hace referencia a la facultad que funda el juicio de gusto. El segundo, al objeto que en el juicio se califica. El placer del acuerdo sujeto-naturaleza es del primer tipo, el que encuentro al afirmar el pintoresquismo del paisaje, del segundo. En el primer caso, se supone que el placer surge del acuerdo o la conveniencia, mientras que el desacuerdo causará disgusto. En el segundo, es la índole de lo que se predica la razón de lo placentero.

Puesto que el placer propio de la facultad que funda el juicio de gusto –cualesquiera que sean facultad y jui-

cio– ha sido aludido en diferentes momentos del capítulo anterior, me limitaré ahora a algunas precisiones a fin de pasar de inmediato al que es específico de la calificación del objeto. La primera de todas, referente a la facultad: aunque aquí se haya utilizado ese concepto, es obvio que, como se ha indicado, este placer estético no depende en modo alguno de la aceptación de una teoría de las facultades. Se desprende de la conformidad entre sujeto y naturaleza, cualquiera que sea el camino que a la realización de tal conformidad se atribuya: las sensaciones (o un determinado tipo de sensaciones), la imaginación (o una facultad específica en su lugar), la «totalidad espiritual» del sujeto, etc. Lo que ahora importa es la conformidad que se produce, no el instrumento (mental, sensorial, espiritual, etc.) que la hace posible.

En segundo lugar, parece importante señalar también que esa conformidad no es el mero encuentro de dos objetos sino la creación de una figura en el curso de una experiencia. La experiencia estética supone la creación de una figura que, cualquiera que sea su concreta conformación, implica la desaparición de lo fragmentario. La carencia de figura (en sentido estricto, lo fragmentario es una modalidad de la figura) es rasgo que caracteriza al objeto previo a la experiencia. Dar figura es tarea del juicio estético, proceso que tiene consecuencias placenteras.

El proceso tiene, pues, dos momentos o, si se quiere, dos niveles. La confusión puede surgir si no tenemos en cuenta sus diferencias. De no existir experiencia estética, es decir, falta de aquella conformidad entre sujeto y objeto que Hume concibió como propia del sentimiento, no podrá hablarse de figura alguna, ni siquiera de lo fragmentario. Afirmar que la realidad es fragmentaria supone que tal experiencia se ha producido y que la figura por ella originada es la de la fragmentación. Cuando los teóricos dieciochescos mantienen que lo fragmentario produce disgusto y la unidad gozo, proyectan sobre el fragmento el disgusto propio de la inadecuación, consideran que esa figura no es sino testimonio de la inadecuación.

El filósofo empirista concibe la sensibilidad como una facultad que «recibe» datos del exterior, datos que son adecuados o no, para los que tiene, o no, capacidad. Esto es bien claro en las diversas interpretaciones de lo sublime: una magnitud excesiva para la capacidad del sujeto, que suspende el ánimo, ya sea para acomodarla (Addison), para dinamizarla (Burke), ya para llamar en su auxilio una idea de la razón (Kant), logrado lo cual se obtiene, tras el primer efecto, una sensación placentera.

La inexistencia de experiencia estética tiene su ejemplo mejor en el sujeto sin capacidad al que se refiere Kant cuando habla de lo sublime: no es consciente de la *grandeza* de la tormenta, sólo de su violencia, está aterrorizado. Kant afirmó que carecía de capacidad para ideas *(Crítica del juicio,* § 29), nosotros diríamos que carece de sensibilidad. Sí la tiene aquel que se angustia por lo fragmentario o por lo absurdo de la figura que de la realidad construye: por ejemplo en la contemplación de *El perro semihundido* de las *Pinturas negras* de Goya, imagen magistral de la ausencia de sentido. Tiene experiencia estética, pero ésta no es gozosa. Me atreveré a decir que es lúcida, experiencia de lo negativo.

La visión, ilustrada tiende a consolidar el papel estético de la unidad, proyectando sobre una de las figuras posibles la condición de cualquiera de ellas (la citada «conformidad» de sujeto y objeto). Ello era tanto más acuciante cuanto que la crisis del orden providencial hasta entonces dominante exigía la búsqueda de una unidad nueva, que acabase con la escisión a la que el sujeto estaba sometido. Tal búsqueda está en la base de la sociabilidad, virtud por excelencia de las Luces, razón, entre otras, de la experiencia estética y de

la atención prestada a la educación: la experiencia educa y la educación agudiza la experiencia, hace más delicado el gusto.

De las razones de tales hipótesis habla el valor de la figura que la experiencia estética diseña: con ella podemos relacionarnos de inmediato con un mundo de otro modo ininteligible, opaco. Es cierto que en la determinación de tal figura podemos equivocarnos, pero corregirla es perfilar otra, no ninguna. La equivocación puede ser tan radical como el estudio que Adorno y Horkheimer hacen de la obra del Marqués de Sade pone de relieve.

Otro supuesto relevante, tercero, es aquel que alude a la condición gozosa de la animación y el enojo y aburrimiento de lo estático y siempre igual. Existen diferencias entre unos autores y otros, Hogarth, por ejemplo, lleva este problema hasta sus extremos y considera que sólo en el dinamismo y en la diversidad puede encontrarse belleza. Otros autores no son tan radicales, mantienen ciertas cautelas, pero todos asumen a este respecto una posición activa: el ser humano necesita dinamismo, movilidad, variedad, diversidad..., sólo así se enfrenta a lo anquilosado y aburrido. Esta concepción, bien diferente de las que habían dominado en siglos anteriores, aunque no por completo ajena a ellas, se apoya directamente sobre el psicologismo empirista que domina a lo largo del siglo y, desde él, se convierte en rasgo central de la modernidad una vez que ha sido «sacralizado» por Baudelaire. Incluso autores antipsicologistas, Kant, fundan el placer estético en el libre juego de las facultades, en su actividad.

No es este momento para averiguar las razones profundas que sustentan esta concepción de la actividad, pero me atrevo a pensar que los valores económico-sociales apuntados por Max Weber en su análisis del protestantismo y los orígenes del capitalismo, no son ajenos a esta concepción. Sin embargo, esto no impide abordar la cuestión desde otro punto de vista, pues, tal como tiende actualmente a afir-

marse –y es fenómeno que podemos experimentar cotidianamente– el proceso de habituación debido a la repetición sin cambios de un estímulo llega a producir la desaparición de la respuesta. La muy diversa perspectiva de ambas explicaciones, la histórico-social y la neuronal, no es contradictoria. Bien al contrario, indica uno de los rasgos característicos del empirismo[1].

La valoración del dinamismo y la actividad es, creo, una de las razones por las que rasgos hasta ahora considerados como negativos encuentran en la estética dieciochesca –y, en general, en la estética moderna– la máxima aceptación. Así sucede, ante todo, con lo pintoresco, basado en la diversidad y el contraste, feliz con el movimiento, que rechaza la uniformidad tanto como el estatismo. También, en menor medida, con lo grotesco, pues la deformación es una especie de movilidad, de cambio, e incluso con el *kitsch,* que conserva en su figura la rememoración de aquella otra «culta», «de calidad», «elevada», que banalmente repite. En sentido contrario, la belleza ideal, siempre igual a sí misma –esa es la nota que exige su perfección–, pierde el favor de la modernidad.

Todos estos rasgos no hacen sino poner de manifiesto la continuidad que existe entre la «conformidad» y la figura específica en el curso de la experiencia estética. Toda conformidad se lleva a cabo en una figura concreta, pero si

[1] Un texto de Hume *Sobre el refinamiento de las artes* (en *La norma del gusto y otros ensayos* cit.) articula ambas perspectivas cuando plantea que los ingredientes de la felicidad humana son la acción, el placer y la indolencia (entendida como descanso) y relaciona al primero, la acción, con el florecer de las artes y de la industria.

Bien es cierto que esta relación abre un nuevo frente de reflexión: la representación de lo pintoresco no es sino la parodia estética de la acción industriosa, del trabajo, una ficción que cuanto más afirma la integración, más la aleja del horizonte de posibilidades, pues tal representación es una ficción, el único dominio, el de la ficción, en el que la reconciliación con la naturaleza puede llevarse a cabo.

aquélla mira al sujeto, ésta lo hace a las cualidades estéticas del objeto y a las categorías que las posibilitan. Cuál sea la razón del placer que tales figuras producen es cuestión que ahora va a ocuparnos.

En principio, sobre la base y más allá del sentimiento gozoso que está en el origen de la experiencia, cabe adoptar una de estas dos posturas: 1, el placer surge con ocasión de la percepción o de la representación, ya sea porque en la operación se permita captar cualidades específicas (formales o no) que son propiedad de las cosas, cualidades capaces de suscitar agrado (y lo artístico consiste, precisamente, en mostrar tales cualidades y no otras), ya porque permita ofrecer una imagen de las cosas que las convierte en objeto de agrado; 2, se obtiene a partir de los resultados cognoscitivos alcanzados en la operación artística, caracterizada, así, por un tipo específico de conocimiento (estético) que puede «descubrir» aspectos no percibidos en la relación no estética (lo que implicaría reconducir esta posición a la anterior.

1. *El agrado de los juicios*

La primera de las operaciones mencionadas parece, entre todas, la más sencilla, también la más convencional. Ofrece, a su vez, tres posibilidades: el sujeto opera de tal modo que los motivos resultan agradables, destaca cualidades formales de los motivos o destaca cualidades no formales pero agradables.

Que el sujeto opere de tal modo que los objetos resulten agradables es opción que mira más al pasado que al futuro y tiende a confundirse con la concepción propia de los clasicistas barrocos, aunque está presente a lo largo del siglo XVIII todavía con extraordinaria consistencia. La operación transforma los objetos en la modalidad de su representación y recurre a pautas ajenas a los objetos mismos para llevarla a cabo.

La concepción propia del clasicismo barroco, según la cual es tarea propia del artista mejorar la naturaleza en la representación pictórica (y, en general, en la representación artística, plástica, literaria, etc.) según las exigencias de la Idea es un buen ejemplo de este proceder. En él, el artista se sirve de pautas que eliminan lo accidental y accesorio, lo temporal, a fin de alcanzar la esencia de la naturaleza. Tales pautas giran en torno a la idea de Belleza y se desentienden, salvo por lo que hace a lo estrictamente estilístico, de las restantes categorías que el siglo XVIII hará suyas.

Sin embargo, no es tan fácil desembarazarse de esas categorías, no es fácil hacer caso omiso de aquello que el gusto pone de manifiesto todos los días. Y ello será especialmente complejo en artistas y teóricos que defienden la tradición clasicista en el nuevo horizonte del gusto dieciochesco.

Anton Rafael Mengs es un buen ejemplo de esta compleja situación, en la que las novedades del gusto deben articularse con hipótesis que nada deben al gusto o que, aún, le son contrarias. No se encontrarán reflexiones especialmente acertadas sobre el gusto en las obras teóricas del artista[2], para hallarlas debemos recurrir a obras menores y, entre todas, a la *Carta a D. Antonio Ponz,* que escribió en 1776 y publicó originalmente en el tomo VI del *Viaje a España,* de Ponz. Si destaco esta carta es porque, en ella, no podía el artista eludir los problemas centrales del gusto: de-

[2] Mengs se ocupa del gusto en la segunda parte de la que viene considerándose su obra fundamental: *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura* (1762; incluida después en sus *Obras,* publicadas en Italia, España y Francia en 1780). La exposición es decepcionante, compara tópicamente el gusto estético con el de «la boca» y afirma que «hace impresión en los ojos y en el entendimiento» (II, 1), sin abordar para nada los problemas que ello implica. Mengs se mueve en una tradición teórica que parece carecer de recursos para enfrentarse a estas cuestiones, y sus textos se encuentran, en este punto, muy por debajo de los escritos de los autores ingleses y escoceses.

bía pronunciarse sobre la colección real y ésta era pródiga en obras que, desde su perspectiva, eran naturalistas y, por tanto, serviles respecto de la naturaleza empírica. En general, toda la pintura española del siglo XVII podía adscribirse al naturalismo, y al naturalismo se había venido adscribiendo el «gusto español», lo que hacía más delicada cualquier crítica[3]. Por esta razón, el pintor prefirió anteceder sus juicios de un discurso teórico en el que precisa qué debe ser la pintura, imitación ideal[4], y cuáles los estilos: sublime, bello, gracioso[5], significante[6] y natural.

[3] Mengs había sido llamada a España por el rey Carlos III, que conoció al pintor cuando, como Carlos VII, era Rey de Nápoles. En 1766 fue nombrado Primer pintor de Cámara del rey, y aunque poco después vuelve a Italia (1769), en 1774 está de nuevo en Madrid, de donde marcha a Roma (1776), ciudad en la que morirá el año 1779.

La actividad de Mengs en España no puede separarse de la de otro pintor italiano, Giambattista Tiépolo, invitado también por Carlos III. Tiépolo llega a España en 1762 y trabaja activamente en la Sala del Trono del Palacio Real de Madrid, ciudad en la que muere el año 1770. Una parte importante de la historia del arte español del siglo XVIII gira en torno a la oposición Mengs-Tiépolo, y, aunque no conviene cargar las tintas a este respecto, sí es preciso señalar que sus estilos se consideran contrapuestos, tanto como sus enseñanzas e influencias. En este ámbito, la *Carta a D. Antonio Ponz* es un delicado documento de compromiso.

[4] «... digo que la pintura no debe ser imitación servil, sino ideal: esto es, que debe imitar las partes de los objetos naturales que nos dan la idea del ser de la cosa que percibimos; y esto se hace expresando las señales visibles de la esencial diferencia que hay entre un objeto y otro, ya sea de naturaleza muy diversa, o casi semejante. Siempre que se hacen visibles estas diferencias esenciales, dan idea clara de su ser y propiedades, y quitan al entendimiento el trabajo para comprenderlas». Cfr. A. R. Mengs, *Obras*, Madrid, Imprenta Real, 1780, 203; traducción de J. Nicolás de Azara).

[5] «Este Estilo debe dar a las figuras movimientos moderados, fáciles, amorosos, y más humildes que arrogantes» (*Ibid.*, 207). Apeles entre los griegos, Corregio entre los artistas modernos, son ejemplos de este estilo.

[6] «Por estilo significante entiendo aquel en el qual la expresión es el fin principal. Su execución pide *determinación* y *conclusión*: esto es ser muy acabada» (*Ibid.*, 209). Rafael es el ejemplo perfecto de este estilo.

Por estilo sublime entiende Mengs «aquel modo de tratar el arte que conviene a la execución de las ideas con que se quieren hacer concebir objetos de cualidades superiores a nuestra Naturaleza»[7]. Pocos son los ejemplos de este estilo que encuentra en la historia del arte. Lo habrían sido, afirma, las estatuas de Júpiter y Atenea, de Fidias, se aproximan Miguel Angel y también Anibal Carracci, el primero al mostrarnos lo terrible, el segundo por su imitación de las estatuas antiguas. El estilo sublime no representa cualidades sublimes de las cosas, sino que es un modo de la ejecución de la pintura –como todo estilo–, aquel que permite concebir objetos superiores a nuestra naturaleza. Parece que evoca aquí lo suprasensible, que está más allá de la naturaleza, pero en realidad el artista se limita a hablar de procedimientos de ejecución, siguiendo sólo una de las pautas del PseudoLongino. El artista no dice cómo son los objetos, no dice que sean grandes o sublimes, se limita a hablar del estilo de los pintores.

Mengs distingue con claridad dos niveles. En uno, que podríamos calificar de estético –aunque él nunca utiliza este término–, domina la Belleza, entendida de manera aproximada a como lo habían hecho los clasicistas barrocos; el segundo nivel es estilístico: los modos de ejecutar la Belleza (pues la ejecución no es sino una de las partes de la pintura, otras son: «elección» e «imitación»).

El placer del que habla Mengs tiene poco que ver con los placeres de la imaginación de que habla Addison y con el agrado de sentidos y emociones que laten en el fondo de toda la estética empirista, pero tampoco es por completo ajeno. Su idea de Belleza se identifica más con una noción intelectual de la perfección, pero no puede eludir, y no lo hace, el papel de los sentidos: «hace impresión en los sentidos y el entendimiento», «dan idea clara de su ser y propiedades y quitan al entendimiento el trabajo para compren-

[7] *Ibid.*, 205.

derlas»..., como si gracias a las imágenes visuales y a la impresión fuera innecesaria la argumentación, porque el espíritu tiene delante y ve la esencia de las cosas... La perfección de las cosas consiste en su conformidad con nuestras ideas, evitando lo accidental y deforme que, sin embargo, es propio del mundo de los sentidos. El placer que la «contemplación» (¿con los sentidos, con el entendimiento?) de tal belleza suscita es elevación que arrebata y encanta: «la Belleza transporta los sentidos fuera del hombre: todo se mueve y altera en él»[8]. Este agrado –¿puede utilizarse semejante concepto para ese transporte?– se ofrece como una especie de conocimiento –una semejanza de la Divinidad– y posee una finalidad que no termina en sí mismo: «transporta los sentidos fuera del hombre».

Pero Mengs es un autor del siglo XVIII y no puede ignorar aquello que en su tiempo ya es dominante. En la continuación del último texto citado lo pone de relieve: «de suerte que si este entusiasmo dura un poco, degenera fácilmente en una especie de tristeza, conociendo entonces el alma que no ve más que una apariencia de perfección»; la solución se halla en la disposición de la Naturaleza, «que ha producido varios grados de Belleza a fin de tener al espíritu humano es una especie de conmoción igual y continuada»[9].

Si los análisis de Mengs conducen a una especie de callejón sin salida, en el que se dosifican ingredientes neoplatónicos con supuestos psicologistas, existen otras vías, como indiqué en un principio, que parecen superar estas dificultades y que tratan de hacerlo en el ámbito mismo del placer para el que la «facultad» del gusto está capacitada. Las cualidades formales de los objetos –percibidas o representadas– o eventuales cualidades en sí mismas agradables, no meramente formales, son dos referentes de este placer.

Las cualidades formales han dado juego en los tratados de retórica y en las poéticas tradicionales. La regularidad en el movimiento, la unidad de lo diverso, la simetría en la composición, el orden y no la confusión de las partes, son algunas de estas cualidades *formales* de los objetos o de las acciones.

El supuesto que conduce a la formulación de este tipo de cualidades es el desinterés y falta de utilidad propios del placer estético, que no remite a nada exterior a él mismo. En consonancia, valores como la simetría, la regularidad, la unidad, etc., no remiten a nada ajeno a ellos mismos y en ellos mismos se acaban. El supuesto es que existe una correspondencia entre el placer y el objeto que lo suscita. A su vez –y quizá esta fuera una consecuencia de tal correspondencia: «lo semejante conoce a lo semejante»–, esos valores son aprehendidos inmediatamente. No es preciso argumen-

[8] *Obras*, 9.

[9] Dos cuestiones, entre las muchas a las que Mengs se refiere, merecen ser subrayadas ahora. La primera concierne al tema de la conformidad entre sujeto y objeto, que Hume había analizado en el marco de las sensaciones y que para Mengs tiene lugar en el ámbito de las ideas, excluyendo explícitamente la accidentalidad empírica y su correlato, los sentidos. La segunda afecta a su modo de solucionar el problema del aburrimiento o, como se escribe en la traducción castellana de esa «especie de tristeza». La diversidad que el sujeto necesita para evitar la laxitud y el aburrimiento fue uno de los supuestos teóricos básicos de la reflexión de corte empirista. Nada mejor que la diversidad de lo pintoresco puede satisfacer esa exigencia, mientras que una visión estática de la belleza choca frontalmente con ella. La pretensión de una belleza ideal aborda la cuestión en uno de estos dos caminos (o en ambos a la vez): el del éxtasis excepcional que la belleza produce, intenso, radical y fugaz, pues si dura se deteriora y pervierte; el de la variedad de grados de belleza producidos por la naturaleza, capaz, entonces, de mantener la tensión que el sujeto exige. Sin embargo, esta variedad deberá remitirse finalmente a una belleza ideal, única, que suscita un placer más elevado, que ya no es agrado, y que sólo está al alcance de los que a él pueden elevarse.

tar para llegar a la simetría: sucede al contrario, la sensación de simetría puede conducirme a la pregunta por su causa y al análisis de su idea.

En esta hipótesis, el juicio de gusto sería un juicio sobre la formalidad de los motivos, nítidamente desligada de su contenido y, en cuanto tal, próxima a las convenciones de la retórica. La grandeza de la que se hablaba en el ejemplo anterior no sería sino modo percibido en el accidente geográfico, la formalidad retórica del discurso –convertido en objeto equivalente al motivo geográfico, no por artificial menos objeto– o la representación de tal modalidad en la imagen. Como modo percibido o representado, el sujeto no tendría más que registrarlo: su intuición produciría deleite.

Los que en la concepción de Mengs eran recursos estilísticos, son ahora cualidades formales de los objetos. Este no es un paso sin consecuencias, pues, aparte de que tales cualidades en modo alguno agotan los motivos del placer estético, vuelven a cobrar vida aquellos problemas para los que el idealismo de Mengs tenía contestación, pero que en otro marco epistemológico resultan mucho más complejos: ¿cuál es la razón de que los sujetos capten esas cualidades si no tienen previamente idea de las mismas, y como pueden tenerla si su aprehensión es inmediata?

Me adelantaré a señalar que la pregunta tiene una contestación bien difícil mientras nos mantengamos en el ámbito de la mímesis y el reconocimiento. El supuesto del que se parte es que existen cualidades formales de los objetos que están dadas previamente a nuestra experiencia estética, cualidades que nosotros apreciamos porque las reconocemos. Ahora bien, ¿cómo reconocerlas sin atentar contra el principio de inmediatez propio de la experiencia estética? El reconocimiento supone siempre un factor de mediación que es término de comparación, implica la conciencia de una adecuación entre tales cualidades formales y nuestras ideas, una verificación de la misma y, en

esta operación, la pérdida de la inmediatez de la experiencia estética. Si es posible transcender esta situación, ello exige suponer la adecuación en el nivel de las sensaciones y de la corporeidad, suponer algo así como que la regularidad, la simetría, la proporción, la unidad de lo diverso... (pues tales son las cualidades formales), son conformes a cualidades afines de nuestro cuerpo, cualidades que en nuestras sensaciones (conformes) se ponen de relieve y producen placer. Mucho me temo que sólo algunos presuntuosos prediquen de su misma corporeidad tales cualidades.

La cuestión permanece insoluble mientras no tengamos en cuenta el rasgo central de la experiencia estética: si el placer surge en el curso de la experiencia, ello es porque las categorías se configuran en el curso de esa experiencia, y si éstas se configuran en tal acción es porque en esa acción surge el placer estético. Debemos hacer un esfuerzo por romper la separación entre sujeto y objeto, no para concluir que ambos son lo mismo, bien al contrario: para concluir que ambos se hacen sujeto y objeto en esa relación.

Este fue, sin embargo, un proceso considerablemente largo, pues, por lo que hace al Siglo de las Luces, la concepción mimética de la imagen artística continuaba vigente. Sujeto y objeto eran concebidos en término de datos, de objetos dados, cuya conformidad había que explicar. Ha sido necesario superar esa condición objetual, concebir cada uno de los extremos en relación al otro y en el curso de su actividad, prescindir de la condición mimética de la imágen artística, para poder comprender la conformidad como un proceso dinámico en el que el sujeto se hace sujeto y el objeto se hace objeto, sin estar de antemano dados como tales. La experiencia estética y la obra de arte constituyen, cada una a su manera y en su terreno específico, el espacio en el que sujeto y objeto se configuran como lo que son, un espa-

cio de intersubjetividad consustancial a la teoría del gusto que aquí se expone[10].

Lo restringido del repertorio de tales cualidades formales y la dificultad de explicar su aprehensión fueron obstáculos difíciles de superar para la consolidación de esta concepción. Es cierto que Hutcheson, por ejemplo, identificó la belleza con la «uniformidad en la variedad», pero, también, que le fue preciso recurrir a un sentido interno con capacidad para apreciar estéticamente ese fenómeno y que la generalidad de tal sentido y capacidad fue predicada a partir de la observación de lo que sucedía a todos los hombres, dando por evidentes notas que en modo alguno nos lo parecen. Al recurrir a la educación para explicar la delicadeza del gusto –y en este punto Hutcheson es similar a otros autores del momento–, daba cuenta de su formación y desarrollo, pero no de su origen (sin embargo, el

[10] El significado de «sujeto» y «objeto» sufre una profunda transformación ya a finales del siglo XVIII y de forma muy especial a partir de la filosofía de Hegel, hasta el punto de que éste es uno de los extremos en que más claramente se distancia del pensamiento ilustrado. En un conocido ensayo, expone Adorno la ineludible necesidad de la mediación sujeto/objeto y señala que fijar su distancia sin tener en cuenta esa mediación no es sino ideología (T. W. Adorno, «Sobre sujeto y objeto», en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, 143 y ss.). No es mi propósito –ni puede serlo aquí– hacer un análisis, siquiera sucinto, de la posición adorniana, que considero, en este punto, heredera de Hegel.

La cuestión puede abordarse también desde otro punto de vista, el que adopta en todo su pensamiento Maurice Merleau-Ponty al plantear la relación perceptual del sujeto con su entorno y al concebir ese entorno como mundo de sentido en referencia al sujeto (que también a ese mundo pertenece). Entre el sujeto y el «otro» se establece, mediante el lenguaje y mediante el arte, un ámbito de intersubjetividad en el que cada uno podemos reconocernos y reconocer a los otros. El lector interesado puede leer *Fenomenología de la percepción* (México, FCE, 1957) o algunos de los ensayos más breves en los que se ocupa del lenguaje y del arte, por ejemplo el muy conocido «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», en *Signos* (Barcelona, Seix Barral, 1964, 49 y ss.).

carácter intersubjetivo supuesto en la educación, factor de sociabilidad, permitía una argumentación que, excediendo en mucho los problemas planteados por las eventuales cualidades formales de los objetos, nos introducirá en el núcleo mismo de la representación estética y los juicios de gusto).

Creo que fueron aquellas dos razones, no sólo la estrictamente filosófica, las que determinaron el paulatino abandono de esta posición, pues el repertorio de cualidades formales, por mucho que se ampliara, difícilmente podía dar cuenta del exceso, de las imperfecciones y las irregularidades, rasgos todos ellos que no cabían en una explicación de la belleza, que exigían otras categorías y, quizá esto es lo más importante, que en modo alguno podían reducirse a rasgos de naturaleza formal. Rasgos, sin embargo, que resultaban gratos al gusto dieciochesco y de los que, por tanto, los teóricos debían dar cuenta.

Lo pintoresco se disfrutaba a partir de lo que tradicionalmente había venido concibiendose como imperfección de la naturaleza; lo sublime miraba a lo excesivo. Ni uno ni otro podían reducirse a formas de la belleza: eran placeres similares a los ocasionados por la belleza, pero diversos. Pretender que la diversidad o el exceso eran cualidades formales de similar tenor que la proporción o la simetría parecía difícil, cuando no imposible, en un horizonte teórico que había rechazado sistemáticamente ese tipo de «cualidades» (y si entrecomillo el término es porque diversidad y exceso no fueron consideradas nunca como cualidades sino como defectos).

Ello trajo como consecuencia una situación muy peculiar: estas cualidades formales no eran ni suficientes ni apropiadas, pero tampoco desaparecían y, aunque ahora empezaban a entenderse de otra manera, continuaron perfilándose del modo más convencional. Cuando Addison se

refiere a la belleza, aunque piensa que es el más elevado de los placeres de la imaginación, nos remite a cualidades de tipo muy diferente, alguna de las cuales pertenecen al patrimonio tradicional de notas de la belleza –así sucede con la simetría, proporción, ordenación y disposición de las partes–, pero otras se incluyen más claramente dentro de lo pintoresco que de lo bello: la alegría y variedad de los colores, la belleza que más place a la vista, son los rasgos más notables[11]. Creo que este es el comienzo de un largo recorrido en el que el concepto de belleza pierde su antiguo vigor y su precisa definición, un camino que se extenderá a lo largo del siglo XIX y parte del nuestro. Es, también, camino que desarrolla una concepción nueva del ser humano y de sus valores: la actividad y la animación, la originalidad, la diversidad... Pues en la estimación de lo pintoresco y de lo interesante se configura tanto una imagen del mundo como del ser humano.

Si las formales no eran suficientes para explicar el placer estético, ¿cuáles podían ser? No, desde luego, cualidades ligadas a la utilidad de las cosas, a su aplicabilidad o uso, no cualidades propicias a la voluntad de los sujetos, interesadas, sino cualidades agradables en sí mismas, que, a la vez, coexisten con todas las demás y con todas se presentan en los objetos para poder ser percibidas por todos. La viveza, casi me atrevería a decir que el propio existir de las cosas, su presencia, es la respuesta que dan muchos de los autores dieciochescos.

En este punto, la posición de Hume resulta esclarecedora puesto que pretende establecer una síntesis capaz de dar cuenta de los diversos términos del problema, el desinterés, el agrado y la universalidad. Hume rechaza la utilidad o finalidad *real*, pero acepta aquella que, *no real*, puede producirse en el dominio de la imaginación: cuando vemos el retrato de un amigo, gracias a esa imagen –cuya finalidad es el retratar, y no otra es su utilidad– asociamos en nuestra imaginación la pintura con las facciones del amigo y simpatizamos con él más intensamente que si sólo lo recordáramos. Esa es la razón del agrado, razón que no parece depender del caso o del sujeto concretos, que tiene una aplicación universal. Esa es, también, su utilidad estética, su efecto estético, en el que (re)conocimiento y placer, los dos rasgos tradicionales de lo estético, están íntimamente unidos.

Ahora bien, el (re)conocimiento del que aquí se habla mira más a la viveza y a la simpatía que a un estricto reconocimiento intelectual. Y, de esta manera, se da la paradoja de que una imagen que pertenece al dominio de la ficción contribuye a hacer más vivo, y por tanto más real, el dominio mismo de lo real. El problema se complica si recordamos que la mayor parte de los objetos representados por las imágenes artísticas no pueden ser reconocidos porque no han sido previamente conocidos: ni Carlos V, ni Felipe II, pero tampoco las figuras de la historia sagrada, los motivos de las naturalezas muertas barrocas..., nada de esto ha sido conocido por el espectador actual..., que sólo tiene como referentes otras imágenes igualmente artísticas, tan «fantasmagóricas» como las que en cada momento mira y con las que puede establecer comparaciones: no entre la realidad y la imagen, sino entre dos imágenes[12].

[11] Para todo esto, el capítulo II de sus *Placeres de la imaginación* ya citados.

[12] El arte contemporáneo tiene la «virtud» de plantear los problemas de forma más radical y efectiva. Al hacer suyas imágenes de culturas no occidentales, por ejemplo la escultura africana, propone a nuestra experiencia imágenes que no podemos reconocer. Aún más, tal imposiblidad es lo que hace atractivas esas tallas, su formalidad tanto como su temática. El reconocimiento es nota que está aquí fuera de lugar, y tal estar fuera de lugar es precisamente la clave de su experiencia estética. La ruptura, consustancial al arte de vanguardia, rechaza el reconocimiento y funda sobre tal rechazo buena parte de su efectividad estética.

Es posible hacer otros reparos a la concepción de Hume tomando como pretexto el ejemplo aducido. Podría pensarse, por ejemplo, que el retrato del amigo no produce placer sino dolor, en el caso de que el amigo hubiera desaparecido, y que, en cualquier caso, el placer producido se apoyaría sobre la presunta existencia, presente o pasada, del objeto, al que se tendería, que se desearía: se desearía poder estar con el amigo real, no sólo con su retrato, y eso sería lo realmente agradable: el retrato sólo es un sucedáneo. Todo el ámbito de la ficción aparece en Hume como un sucedáneo de la realidad, allí donde es posible realizar lo que en el mundo real es inviable, allí donde se hace agradable lo que en el mundo real es desagradable: una estética así fundada podría ser calificada como «estética de la consolación». En esta hipótesis, cabe pensar que la condena platónica era, cuando menos, razonable: no permitirnos vanas y engañosas ficciones. Pero también cabe pensar que pierde su razonabilidad en el momento en que esas imágenes sean consideradas como lo que son, ficciones, que, en cuanto tales, no pueden sustituir, a pesar de toda su viveza, el mundo real.

Nótese, al paso, que también pueden producirse y difundirse imágenes desagradables para que, como en los *ejercicios* de Ignacio de Loyola, ahuyenten la tentación y orienten al bien: utilidad moral de las imágenes a partir de la *viveza* estética que les es propia, utilidad que está presente en los *ejercicios* no menos que en algunas de las más relevantes manifestaciones de la pintura barroca. Utilidad moral, pero ahora moral civil, que volverá a aparecer en la pintura dieciochesca y que marcará la pauta de interpretación de algunas de su obras mejores: tal sucede, por ejemplo, con *El juramento de los Horacios* (1784, París, Louvre), de David. Este rasgo nos obligará a matizar, en su momento, las notas de la autonomía del arte propia de la modernidad.

El ejemplo propuesto por Hume no es sino una variante de la posición tradicional neoaristotélica sobre la condición

de la mímesis y el placer estético. Aristóteles había recurrido al mismo ejemplo en su *Poética*, señalando el punto fundamental de la mímesis: «si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación» (1448 b), es decir, se presupone un antecedente conocido y, por tanto, su existencia. Tal pretensión de existencia constituye el punto de partida de la crítica kantiana al agrado como fuente de placer estético, crítica que se extiende a todas las concepciones que se apoyan en la mímesis aristotélica y no sólo a las estrictamente empiristas.

La argumentación kantiana altera los términos del debate y el presupuesto sobre el que se venía ejerciendo: lo agradable no es desinteresado, permite universalidad pero no propiamente desinteresada. Kant llama la atención sobre la condición interesada de lo agradable: el juicio que afirma el carácter agradable de un objeto (el retrato del ejemplo de Hume) remite a la existencia real del objeto (al amigo retratado), al deseo del mismo y, con ello, al mundo empírico en el que, en la concepción kantiana, la universalidad y la necesidad son imposibles. El interés por la existencia del objeto pone de manifiesto la ausencia de inmediatez: existencia y deseo son factores de mediación en lo relativo al objeto y al receptor, respectivamente.

En la *Crítica del Juicio* define el interés como «la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto» (& 2), interés que se relaciona por tanto con la facultad de desear y que se cumple con la satisfacción del deseo. Cuando afirmo que un objeto es agradable, por ejemplo el verde de los árboles, cabe distinguir entre la sensación objetiva como percepción de un objeto de los sentidos y el carácter agradable de la misma, sensación subjetiva, y tal es la distinción que suele hacer la estética de corte empirista. Mas el juicio sobre el objeto (que provoca agrado, no disgusto o desagrado), juicio en el que éste es agradable, expresa un interés y excita el deseo hacia ese objeto y obje-

tos semejantes: «no es un mero aplauso lo que le dedico, sino que por el se despierta una inclinación», y así la satisfacción en lo agradable es interesada (& 3).

«Interesada» dice aquí lo siguiente: su relación sensible con el objeto está mediada por la representación de la existencia, actual o posible, de ese objeto (y de los que son como él, semejantes), y es esa mediación la que introduce, frente a los tópicos al uso, el interés: deseo el objeto real que el retrato representa (o rechazo la imagen del infierno por lo desagradable de su representación: me alejo del infierno real, soy más virtuoso a instancias de la imagen) o uso el retrato como factor de consuelo por la carencia real del objeto. La representación mimética del objeto no hace sino poner de manifiesto aquello que es condición de toda mímesis: la referencia a algo de lo cual la imagen es representación, a lo que se parece, y la necesidad de un reconocimiento en la imagen de ese algo representado. La imagen se refiere a un objeto que ya existe, aunque su existencia sea imaginaria (algo que podría existir, que podría ser término de la experiencia en tanto que cualidad objetiva de la cosa, algo en lo que, como el infierno, creo o sé que otros creen y como tal creencia entiendo), ese objeto es deseado/rechazado y, por tanto, la contemplación es interesada, no estética. Ahora bien, el interés se refiere a objetos singulares, éste o aquél, para los que la imagen artística sólo será un «incentivo». El placer que la imagen podría producir es un placer dependiente, que remite a otra cosa diferente de la imagen misma –el objeto representado–, con lo que el carácter inmediato del gusto se desvanece.

Hasta cierto punto cabría pensar –a pesar de la abstracta formulación kantiana– que la muy habitual consideración de las obras de arte como documentos históricos («más agradables» que los documentos históricos propiamente tales) debe buena parte de su éxito a este tipo de interés. Por otra parte, semejante consideración permite satisfacer la

eventual exigencia de conocimiento de las obras en la «información» que éstas predicarían, información sobre la vida y acontecimientos, paisajes, valores, ideales, etc., difícilmente perceptible en otras fuentes.

El análisis kantiano sitúa la cuestión en términos difícilmente conciliables con las exigencias de lo estético: o bien lo agradable es puramente instintivo, sensitivo, y entonces poco tiene que ver con el juicio porque tiene poco de *juicio*, se mueve en el ámbito de la mera singularidad personal, es intuitivo, pero no estético; o bien se centra en la semejanza y ofrece cualidades objetivas de las cosas, «información» sobre ellas; o bien hay una referencia a fines que, en última instancia, estará sometida al más alto interés, el bien moral. El juicio de gusto exige inmediatez, pero debe ser juicio –es decir, exige también universalidad–, no pura entrega, tampoco apreciación caprichosa o estrictamente personal sobre lo agradable de esto y aquello. El sujeto del juicio de gusto mantiene una actitud contemplativa, «indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto», y al margen de los conceptos, pues no es juicio de conocimiento, pero más allá también de lo puramente instintivo, pues es juicio y, en cuanto tal, manifestación de suprema libertad (& 5).

2. *El placer del conocimiento*

A lo largo de las páginas anteriores ha aparecido repetidas veces la tesis según la cual el placer estético es aquel que se obtiene gracias al conocimiento. Esta concepción deriva, transformándola, de la teoría de la *mímesis* que Aristóteles expone en su *Poética*, pero que, entendida convencionalmente, plantea todo tipo de interrogantes. El primero de ellos, precisar a qué tipo de conocimiento se refiere. No parece que se limite a meras opiniones, tampoco a aquel co-

nocimiento que permite formular leyes o hacer predicciones. No es un conocimiento científico, en ninguna de las acepciones de «científico», y tampoco se me ocurre que sea mucho lo que aprendamos –en nuestra actual aceptación de «aprender»– mediante la imitación de algo: aunque pueda ser verosímil que los niños aprenden por imitación –y esta es hipótesis sobre la que, supongo, mucho tendría que decir la psicología cognitiva–, nosotros no somos niños ni es con ánimo infantil con el que nos enfrentamos a las obras artísticas y literarias.

Me parece conveniente rechazar la hipótesis «placer del conocimiento»– lo que en modo alguno niega, cosa bien diferente, que el conocimiento produzca placer– desde el mismo instante en que aceptamos que las obras artísticas y literarias son ficciones, ficciones que, si se refieren a las cosas, no predican su verdad. Ante una poesía, una novela o una pintura, más aún ante una pieza musical, resulta improcedente preguntar, en el mismo sentido en que se hace tal pregunta respecto a una información, si son verdad o no. Lo que cuenta el *Quijote* no es verdad, tampoco lo es la *Divina Comedia*, como no son verdad las pinturas de la Capilla Sixtina o las piezas de Bach. Pero en modo alguno podemos decir, entonces, que son mentira. Bien al contrario, es habitual oir que las obras de arte dicen la verdad –más común: que «expresan» la verdad, incluso que la «manifiestan»–, muchas veces una verdad que las informaciones ocultan. «Verdad» se utiliza en estos casos con un sentido distinto al que adquiere en el discurso científico o en el meramente informativo.

El problema de la verdad propia de la representación artística se planteó ya en el mundo griego de tal manera que sus concepciones han configurado, en buena medida, las soluciones posteriores. La invocación a las Musas que en la *Teogonía* de Hesíodo aparece (81-115) reúne tanto a la sabiduría que a los reyes conviene, cuanto el consuelo placentero que permite olvidar las penas.

Una de las cosas que más llama la atención al lector actual de Platón –y no sólo al actual– es su rechazo de los poetas, su determinación a expulsarlos de la ciudad en tanto que engañan. Junto a esta exigencia, la no menos llamativa teoría que considera las imágenes como «representaciones» de segundo grado y, sin embargo, engañosas. Para el lector actual tiene muy poco sentido decir que la imagen pintada de una cama –o de cualquier otro objeto– puede engañar al espectador, y que ello es testimonio del carácter engañoso de las obras de arte en general. Lo que Platón señala es que ni lo dicho por el poeta ni lo pintado por el artista constituyen la verdad del objeto. Esto es perfectamente razonable, lo que no resulta tan razonable es que en algún momento se haya llegado a pensar que esas imágenes pueden ofrecer la verdad del objeto o colocarse en lugar del objeto y engañarnos, y ello a pesar de los muy conocidos tópicos sobre el engaño de la pintura[13].

A este respecto, la reflexión aristotélica introduce un factor nuevo. Los términos de la alternativa estaban fijados

[13] Entre las posibles razones que pueden darse para aceptar tal engaño como plausible, me parece digna de atención la que surge en la lectura del libro de Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón* (Madrid, Visor, 1994): la profunda relación de Platón con la cultura oral y el papel de «depositaria de la verdad» que la poesía había tenido en el seno de la cultura oral. Es posible preguntarse si es aconsejable aventurar esa hipótesis también para las artes plásticas, en especial para la escultura...

Si las esculturas arcaicas griegas fueron en su momento contempladas como testimonio de la presencia divina y heroica, entonces no son tanto componentes de una actividad artística como de una actividad ritual en el marco de lo sagrado. La tesis de Walter F. Otto es en este sentido ilustrativa: el espíritu griego «puede ver los objetos de la experiencia viva en una forma tal que muestra los contornos de lo divino sin perder su realidad natural» *(Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego,* Buenos Aires, Eudeba, 1973, 4). La introducción de la noción de verosimilitud y la aceptación de la ficción artística «frente a la presencia sacral, hacen de Aristóteles el autor del primer y más importante «giro copernicano» en la historia del gusto.

con claridad: o era verdad o era mentira, y si era mentira debía procederse en consecuencia, expulsar al poeta de la ciudad. Entre verdad y mentira abre Aristóteles un espacio nuevo con el concepto de verosimilitud: las imágenes y los poemas no son verdad o mentira, son verosímiles. No exponen aquello que acontece o ha acontecido, sino lo que podría suceder y, así, los poemas dicen lo general, «a qué tipo de hombre les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente» (*Poética*, 1451 b), incluso cuando tales cosas hayan sucedido o cuando tales hombres hayan existido –tal como pasa con las tragedias–, pues es tarea del poeta ajustar lo acontecido –si ese es su «material»– a lo verosímil y posible (*Poética*, 1451 b -1452 a). Lo verosímil se dota de una necesidad propia, característica y presente en la fábula, en modo alguno dependiente de la disyuntiva verdad-mentira, y esa necesidad es eje de la *mímesis* trágica y de la cómica. De esta manera, la perspectiva se centra ante todo en los factores de la fábula, su orden y sus partes, su composición, y no en el eventual engaño que el poema pueda suscitar, pues éste deja de ser cuestión (aunque no deja de serlo, sino que pasa a primer plano, la adecuación de personajes y acciones, pues en ella se centra la manifestación de la necesidad y la verosimilitud). El placer que se obtiene no resulta del conocimiento de verdad, sino de los efectos de la verosimilitud (efectos sobre cuya específica condición nada hay que decir ahora).

El concepto de verosimilitud merece más atención de la que hasta ahora se le ha prestado. Goza de inferioridad de condiciones –todo el mundo prefiere lo verdadero a lo verosímil–, pero indica lo que el arte puede dar de sí y limita sus pretensiones. Nadie edificará un dogma sobre lo verosímil, para tales menesteres se precisa de lo verdadero, nadie debería edificar dogma alguno sobre el arte.

Cuando decimos de algo que es verosímil, de una figura, de una acción, reclamamos el diálogo con otro, que puede

aceptar o rechazar la verosimilitud del motivo. Si son varios los que lo aceptan, la posibilidad de verdad a que lo verosímil apunta estará mucho más próxima, pero por muchos que acepten la verosimilitud no quedará la verdad ni declarada ni confirmada. La verosimilitud de la brujería fue verdad aceptada en extensos períodos temporales, pero no por eso son verdad los efectos que a las brujería se atribuyen. La verosimilitud de las predicciones astrológicas –que en los anuncios por palabras sustituyen a la brujería– es reconocida por muchos como verdad segura, pero tales muchos no «certifican», aunque lo pretendan, esa verdad. No deseo entrar ahora en este tipo de disquisiciones, no me preocupan ni la brujería ni las predicciones de los astrólogos, sólo deseo llamar la atención sobre el hecho de que la verosimilitud reclama para sí el marco de la colectividad, de la intersubjetividad, a la que propone algo como presumiblemente cierto. Y nunca, por grande que sea la colectividad, abandona el espacio de la presunción, con toda la «humildad» que ello implica.

En sentido estricto, las imágenes pictóricas nunca son verdaderas –verdadero sólo es el motivo real–, son verosímiles: el Carlos V en Mülberg pintado no es verdadero, es verosímil, verdadero es el emperador real que intervino en la batalla. En sentido figurado, el Carlos V pintado es real cuanto más convincente resulta, pero la convicción seguramente saltaría por los aires si hubiésemos podido ver al emperador en la batalla (y esa es una presunción que siempre queda cuando contemplamos el cuadro de Tiziano, una presunción que no desaparecerá nunca para ninguna obra de arte). Incluso en sentido figurado, cabe guardar siempre la posibilidad de que la figura, por convincente que parezca, no sea verídica, pues, en todo caso, la imagen pictórica es siempre una ficción.

Verosimilitud remite en todo momento a esas dos notas: la intersubjetividad y la ficción. La verdad no es una propuesta que el científico hace sino una hipótesis que demuestra y verifica, nunca en el plano de la ficción. Es cierto

que hace una propuesta a la comunidad científica, que la aceptará o rechazará en virtud de argumentos y pruebas, pero esta propuesta bien poco tiene que ver con la que hace el artista: el público, su destinatario, carece de argumentos y pruebas –o, si las tiene, no son ni claras ni precisas, tampoco suficientes–, no conoció a Carlos V, no estuvo en la batalla de Mülberg... Disfruta contemplando las obras incluso aunque sean verdad y tras haberlo confirmado, pero también cuando sabe que no lo son –como en el caso de las estatuas griegas–, pero le resultan verosímiles. No es verificación, sino gusto lo que el público ejerce. Precisamente por eso puede disfrutar con obras tan dispares y de épocas tan diferentes, y ponerlas todas ante sus ojos.

Si la verosimilitud es condición de lo estéticamente percibido, la verdad es nota de su experiencia. La experiencia estética lo es de verdad, pero no lo captado en tal experiencia. Que sea así, que su evidencia haga de la experiencia algo indudable, es exigencia de la obra y requisito para el artista: sólo podrá considerarse tal aquél que provoque esa experiencia, y que la provoque es prueba de su condición o, si se quiere, de su calidad.

Algo pone de su parte lo verosímil para que la experiencia sea posible. Aristóteles aludió a ello: lo verosímil, afirmó, es necesario[14]. La necesidad es nota de la verosimilitud, pauta que sorprenderá a más de un lector, acostumbrado a que sólo lo real es necesario. Precisamente porque es necesario, es universal, no se atiene a factualidad, capricho o singularidad. Pero su necesidad tiene un carácter interno: de tales tipos cabe esperar tales acciones y comportamientos, otros serían inverosímiles; la necesidad de la que aquí se habla es la necesidad de la fábula, y esta es la que interesa a la experiencia estética.

Sin confundir la inverosimilitud a la que Aristóteles alude con la inverosimilitud verosímil –la de los surrealistas, por ejemplo–, y teniendo siempre en cuenta que verosímil e inverosímil son conceptos históricos, resulta evidente lo imprescindible de una coherencia capaz de fijar un determinado desarrollo de la fábula, de las acciones de los personajes, de sus ideas, valores, etc. (siempre en el marco que el género establece, pues no es la misma la coherencia de la tragedia que la de la comedia). De tal manera que la incoherencia llamará la atención al cortar la secuencia y distraer de la conformidad que está en la base de la experiencia estética. Pues, si desde la contemplación de una obra determinada nos llegamos hasta el núcleo mismo de la experiencia, la necesidad se encuentra ahora en la configuración de lo diverso y fragmentario según categorías, en el crear figuras que es propio de toda experiencia estética.

Por ello no es esta experiencia ni caprichosa ni irrelevante para el objeto artístico (y por eso delimita un espacio previo a los juicios estilísticos o historiográficos en general): resulta del aprendizaje, de la acumulación atesorada en experiencias colectivas y personales, para la que el objeto es repetición o novedad. Mas, cualquiera que sea la opción elegida –novedad radical, moderada, repetición matizada (¿existe algo así como la pura y simple repetición?)–, encuentra en la necesidad interna la condición de su verosimilitud.

La deriva neoplatónica no siguió el camino trazado por Aristóteles –que, sin embargo, estuvo muy presente en la

[14] «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades», Aristóteles, *Poética*, 1451a 36- 1451b 10 (trad. de V. García Yebra).

retórica y las poéticas clasicistas–, sino que buscó un fondo de verdad que no fuera engañoso para el espectador, a la vez que propio de o adecuado a la obra de arte. El punto de llegada de este camino es diverso, no siempre lineal ni cronológicamente continuo: arribó, por ejemplo, a algunos puertos de la estética medieval, acabó su singladura en el clasicismo barroco y creo que pueden calificarse de despojos los restos que encontramos en el siglo XVIII, en las obras de Mengs, por ejemplo. La preocupación por sensaciones y sentimientos tiene poco que ver con la contemplación de la Idea, por suprema que ésta sea. La reflexión humeana sobre la condición del sentimiento excluyó el problema de la verdad. La filosofía transcendental, aunque por vericuetos bien distintos, se pone de parte de Hume en este punto.

3. *El libre juego de las facultades*

La reflexión kantiana altera sustancialmente los términos de esta disyuntiva, cierra un ciclo y abre otro nuevo. Kant rechaza el concepto para los juicios de gusto, incluso el concepto de perfección, por tanto pone fuera de juego el conocimiento en todo lo que al juicio de gusto se refiere. El juicio de gusto hablará de la belleza *como si* la belleza fuera una cualidad del objeto *y como si* el juicio fuera lógico, si bien no encierra más que una representación de la relación del objeto con el sujeto. También Kant se remite en este punto a la experiencia y recuerda que el juicio sobre la belleza de una cosa no postula tanto la aprobación de los demás según el análisis de sus fundamentos, cuanto su adhesión.

El placer del juicio de gusto se traslada desde las cualidades de los objetos o el placer que pudiera suscitar su conocimiento, al ámbito del sujeto, al libre juego de imaginación y entendimiento con ocasión de la representación dada, pero no en atención al contenido de esa representación

–cualquiera que sea–, sino en atención a la concordancia, que establece, entre ambas facultades, una concordancia con las condiciones de la universalidad, que son asunto del entendimiento, y que pone a esas facultades en la disposición que requerimos para todo conocimiento, que es, por tanto, universal, valedera para todos los hombres[15]. En la reflexión kantiana, ni siquiera es aceptada la eventual figura de las cosas que la experiencia estética podría crear, sólo el movimiento de las facultades que, con tal ocasión, se pro-

[15] «Si la representación dada, ocasionadora del juicio de gusto fuera un concepto que juntara entendimiento e imaginación en el juicio del sujeto para un conocimiento del objeto, en ese caso, la consciencia de esa relación sería intelectual (como en el esquematismo objetivo del Juicio de que la Crítica trata); pero entonces, el juicio no caería en relación con el placer y el dolor y, por tanto, no sería un juicio de gusto. Ahora bien, el juicio de gusto determina el objeto, independientemente de conceptos, en consideración de la satisfacción y del predicado de la belleza. Así, pues, aquella unidad de la relación no puede hacerse conocer más que por la sensación. La animación de ambas facultades (la imaginación y el entendimiento) para una actividad determinada, unánime, sin embargo, por la ocasión de la representación dada, actividad que es la que pertenece a un conocimiento en general, es la sensación cuya comunicabilidad universal postula el juicio de gusto. Una relación objetiva, si bien no puede ser más que pensada, sin embargo, en cuanto, según sus condiciones, es subjetiva, puede ser sentida en el efecto sobre el espíritu; y una relación sin concepto alguno a su base (como la de las facultades de representación con una facultad general de conocer) no hay otra consciencia posible de la misma más que mediante la sensación del efecto, que consiste en el juego facilitado de ambas facultades del espíritu (la imaginación y el entendimiento) animadas por una concordancia recíproca. Una representación que sola y sin comparación con otras, tiene, sin embargo, una concordancia con las condiciones de la universalidad, que constituye el asunto del entendimiento en general, pone las facultades de conocer en la disposición proporcionada que exigimos para todo conocimiento, y que tenemos por consiguiente por valedera para todo ser que esté determinado a juzgar mediante entendimiento y sentidos (para todo hombre)». *Crítica del Juicio*, I, 9 (118-119, edic. cit.).

duce: unidad en el movimiento de esas facultades, conformidad –si se quiere utilizar la terminología del empirismo inglés– y figura del sujeto, del «yo mismo» que en ese movimiento libre se perfila. En este marco, sublime –y cualquier otra categoría en la que pueda pensarse, pintoresco, grotesco, etc.– es concepto impropio del ámbito estético, precisamente por eso, porque es un concepto, una *idea*. Sólo la belleza es propia de la estética, una belleza que no supone conocimiento alguno del objeto, que no predica cualidad o propiedad del objeto, que ninguna *idea* aporta.

El juicio estético se pliega a la interioridad del yo y nada puede decir, ni siquiera estético de las cosas. Sin embargo, el juicio de gusto afirma la belleza –o no belleza– de las cosas, y tal aseveración no carece de sentido, no es, a pesar de lo que a primera vista pueda parecer, contradictoria. Kant mantiene una actitud restrictiva, pero no tanto como para expulsarlas (a las cosas) completamente, al menos no tanto como para rechazar la formalidad de los objetos. En la aprehensión de los objetos –escribe en la «Nota general a la primera sección de la analítica»–, la imaginación no es libre, puesto que está atada a la forma determinada de los objetos tal como en la sensación se ofrecen, ahora bien, puede concebirse que el objeto ofrezca precisamente una forma tal que encierre un estado de ensamblaje, de articulación de lo diverso tal como lo hubiera constituido la imaginación si se hubiera dejado libre a sí misma[16]. Llamamos bella a una

[16] El gusto «es una facultad de juzgar un objeto en relación con la *libre conformidad a leyes* de la imaginación. Ahora bien: si se ha de considerar la imaginación, en el juicio de gusto, en su libertad, hay que tomarla, primero, no reproductivamente, tal como está sometida a las leyes de la asociación, sino como productiva y autoactiva (como creadora de formas caprichosas de posibles intuiciones); y aunque en la aprehensión de un objeto dado de los sentidos está atada a una determinada forma de ese objeto, y, por tanto, no tiene libre juego (como en la poesía), sin embargo se puede aún concebir bien que el objeto pueda ofrecerle justamente una forma tal que encierre un estado de ensamblaje de lo diverso, como lo hubiera constituido la imaginación , en concordancia con la general conformidad del entendimiento con leyes, si se hubiera dejado libre a sí misma. Pero que la *imaginación* sea *libre*, y, sin embargo, por sí misma, conforme a una ley, es decir, que lleve consigo una autonomía, es una contradicción. Pero cuando la imaginación es obligada a proceder según una ley determinada, entonces determínase por conceptos cómo deba ser, según la forma, su producto; pero, en ese caso, la satisfacción no es la que se da en lo bello, sino en lo bueno (de la perfección, y, desde luego, sólo la formal), y el juicio no es un juicio por medio del gusto. Así, pues, una conformidad con leyes sin ley y una subjetiva concordancia de la imaginación y el entendimiento sin una objetiva, en la que la representación fuere referida a un determinado concepto de un objeto, no podrán existir juntamente más que con la libre conformidad del entendimiento con leyes (la cual es también llamada finalidad sin fin) y con la característica de un juicio de gusto». *Ibid.* edic. cit., 141-142.

La afinidad entre la estructura del mundo y la estructura del sujeto es hipótesis que se abre paso en las más diversas perspectivas teóricas, en la kantiana tanto como en la empirista. Recientemente no son pocos los que se inclinan por un planteamiento semejante: la gestualidad artística depende, en el artesano y el artista «de una necesidad de armonizar el objeto que se moldea con los sentimientos que se experimentan, de vincular la materia, hostil y rebelde, a nuestras propias estructuras cognitivas internas, de establecer una forma de coordinación, *de coherencia entre el mundo físico y nuestro mundo mental*», escribe Roger Vigouroux en su *La fábrica de lo bello*, Barcelona, Ed. Prensa Ibérica, 1996, 64.

cosa según la propiedad en que ella se acomoda con nuestro modo de percibirla.

Da la sensación de que estamos ante una concepción que no termina de abandonar la teoría del espejo o, mejor, del doble: un objeto que se configura tal como la imaginación libre lo hubiera configurado y que, así, cuando se ofrece a nuestra experiencia, insta al movimiento libre del sujeto –de imaginación y entendimiento–, que en tal movimiento se complace.

Mas hay un «objeto» específico que permite, mejor que ningún otro, el ejercicio de esa imaginación libre en rela-

ción al entendimiento, que permite mejor que ningún otro tal acomodación. Un «objeto», además, que es ámbito de toda experiencia y en el que se perfilan las leyes de toda experiencia posible, leyes formales. Este «objeto» es la naturaleza. Aunque no se tengan en cuenta los contenidos singulares, los datos en las sensaciones, toda experiencia lo es de la naturaleza, y el hacer abstracción de aquellos contenidos no elimina este rasgo, bien al contrario, centra la atención sobre él. Los eventuales contenidos singulares pertenecen a ese conjunto que es la naturaleza, no un conjunto caprichoso, informe, confuso, sino conjunto ordenado según leyes. El orden teleológico, tan característico del setecientos, no aparece en Kant como una cualidad de los hechos empíricos, sino como una condición para poder «incluir» esos hechos en la naturaleza conocida, actual o potencialmente conocida. El orden no se encuentra en lo fragmentario y diverso que es propio de la experiencia sensible, y en modo alguno podemos encontrar causas finales en el movimiento de la naturaleza.

En la naturaleza se dan multitud de particularidades conectadas entre sí, conexión, relación sucesiva, etc., que no pueden explicarse por capricho o azar, lo que pondría en cuestión la unidad que implica la noción misma de naturaleza y, consecuentemente, la posibilidad de su experiencia (¿cómo hablar de una naturaleza si sólo hay fenómenos fragmentarios y diversos?): tal conexión debe hacerse según norma o ley, aunque cada uno de los fenómenos sea para nosotros contingente.

Dicho de otra manera: la conexión contingente de los fenómenos es pensada a partir de un principio de conexión que perfila necesidad en esa contingencia, aunque tal necesidad no se aprecie o encuentre en lo contingente (precisamente por ser contingente = no necesario): ese principio es un principio supuesto, no dado, que actúa como condición de la conexión de los fenómenos bajo leyes particulares. Tal

principio no es resultado del conocimiento de la naturaleza, sino su condición, y, en cuanto tal, previo a su conocimiento: surge en la representación de una naturaleza para cualquier experiencia posible y es, por ello, principio transcendental, sin que los conocimientos particulares, por muchos e intensos que sean –a los que incita– puedan dar cuenta de él, de su naturaleza necesaria.

Interesa destacar este carácter de condición. En ningún momento afirma Kant que se trata de un principio «dado» a los fenómenos por el yo, lo que implicaría, creo, la fundamentación del idealismo: es condición, no fundamento, condición de la naturaleza para cualquier experiencia posible, no fundamento de la naturaleza. En segundo lugar, es preciso señalar que tal principio nada añade o dice de la naturaleza, nada aporta a su conocimiento particular, pero sin él nada puede decirse de la naturaleza, sólo de los fenómenos fragmentarios y dispersos que constituyen los datos en nuestras sensaciones. Dice de la naturaleza para una experiencia posible, y lo que dice es «formalidad». La unidad de la naturaleza como formalidad a priori, como principio a priori, es en la representación de la naturaleza para toda experiencia posible y condición de su conocimiento. Como tal apriorismo, no puede ser eliminado de conocimiento alguno, que siempre es mediado por él, pero esta mediación no aporta información alguna sobre las cualidades o la naturaleza de los objetos. Es el principio que permite reunir lo diverso en la representación del sujeto, y que, así, da cuenta del sujeto mismo en cuento sujeto de representación de una naturaleza.

Quizá sea este el momento en el que, atajando, podamos dar entrada a lo artístico. En el epígrafe 45 pone Kant las bases de lo que en el siguiente constituirá su teoría del genio, uno de los aspectos más notables de su pensamiento con vistas al movimiento romántico. Allí dice: «La naturale-

za era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros consciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza»[17].

Este último «parece» introduce un concepto que había estado en suspenso: verosimilitud. ¿Por qué la naturaleza parecía arte? Porque nos producía la sensación, y esa era la condición de nuestra experiencia, de que estaba sometida a reglas de acuerdo a un fin. ¿Por qué el arte nos parece naturaleza, cuando ha sido producido, creado, por un genio? Porque nos produce la sensación de que ha sido creado sin regla alguna, libre, porque es por completo original se da a sí sus propias reglas, como si nadie hubiera creado el objeto artístico con intención y finalidad.

La verdad de la naturaleza no es ser arte, la verdad del arte no es ser naturaleza, pero una y otra se ofrecen verosímilmente como lo contrario de lo que son. Tal verosimilitud sólo en la experiencia, y en los términos de la experiencia, puede formulares. Y esa experiencia no es sino el carácter de representación que ambas, arte y naturaleza, poseen: mediada ésta por el principio de unidad de lo singular que es condición de toda experiencia posible, mediada aquella por un principio, regla, que se esconde, a fin de parecer completamente libre.

El arte se aproxima a la naturaleza hasta ser, en lo fundamental, *como* ella, pero sin ser ella, y la naturaleza, para ser bella –esto es, para ser naturaleza (que implica teleología, pero no como dato sino como condición)–, debe, a su vez, parecerse al arte, pero sin serlo. En tal aproximación y distanciamiento se evidencia la «esencia» de una y otra, naturaleza y arte, como «esencia puesta» –puesta en cada momento en que la tensión, proximidad y distancia, se

[17] *Ibid.*, 212.

produce–, no como esencia o conceptos dados que pudieran imitarse, copiarse o remedarse[18].

Volvemos así a una cuestión que no ha dejado de estar presente en todo el capítulo: la relación sujeto-objeto que pueda suturar la herida producida por la Modernidad (de la que es heredera la Modernidad y a la que da empuje). Si en la propuesta humeana, tantas veces aludida, esa relación se resolvía en la conformidad del objeto a las facultades y tenía en la sensación el dominio adecuado de su realización, en la reflexión kantiana es la transparencia sujeto-naturaleza la que de ella da cuenta. El término «transparencia» es bien poco kantiano pero no se me ocurre otro que exprese mejor

[18] E. Diderot, el autor que más se aproxima a esta concepción. En sus *Ensayos sobre la pintura* escribe: «Si paseamos por las Tullerías, el Bois de Boulogne, o por algún lugar apartado de los Campos Elíseos, bajo alguno de esos viejos árboles salvados entre tanto otros que sacrificaron para que el hotel de Pompadour tuviera buenas vistas, hacia el final de un hermoso día, en el momento en que el sol introduce sus rayos oblicuos a través de la masa frondosa de los árboles, cuyas ramas entremezcladas los detienen, los reflejan, los cortan, los rompen, los dispersan por los troncos, por la tierra, entre las hojas, y producen a nuestro alrededor una infinita variedad de sombras fuertes, de sombras menos fuertes, de zonas oscuras, menos oscuras, iluminadas, más iluminadas, absolutamente deslumbrantes: entonces el paso de la oscuridad a la sombra, de la sombra a la luz, de la luz al gran resplandor, es tan suave, tan impresionante, tan maravilloso, que el aspecto de una rama, de una hoja, paraliza la mirada y suspende la conversación en el momento más interesante. Nuestros pasos se detienen involuntariamente; nuestras miradas pasean por el mágico lienzo, y exclamamos: «¡Qué cuadro! ¡Oh! ¡Qué belleza!». Es como si consideráramos a la naturaleza como el resultado del arte; y, recíprocamente, si el pintor nos repite el mismo encantamiento sobre el lienzo, es como si miráramos el efecto del arte como el de la naturaleza. No es en el Salón, sino en lo más profundo de ambos que, entre las montañas que el sol ensombrece e ilumina, donde Loutherbourg y Vernet son grandes», en *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994, 115 (Ed. de G. Solana; trad. de Elena del Amo).

esa peculiar relación en la que la libre disposición del sujeto (consigo mismo) se ejerce, y complace, con motivo de la experiencia de un objeto cuya conformación es libre –y que por ello no es, en sentido estricto, objeto–, la naturaleza, pero que para ser conocido en su particularidad exige un principio que actúa como condición de todo conocimiento y de toda experiencia (y que, en la experiencia estética, se pone en primer término, ocupa todo el lugar, sin dejar nada al conocimiento). Aquí, la conformidad de la que hablaba Hume se ejerce en el sujeto mismo con ocasión de una representación –la de la naturaleza en cuanto tal, como naturaleza y totalidad, no como particular ni como conjunto de particulares–. Representación en la que el sujeto se representa también a sí mismo libremente, capaz de ejercer con libertad la imaginación y el entendimiento.

Lo que Kant está afirmando es la transparencia arte-naturaleza, que, como constante estética, parece haberse buscado en todas las épocas, y que en la nuestra se persigue quizá de un modo más dramático y radical. Radicalidad en tanto que esa transparencia no encuentra su fundamento en mediación alguna externa a la experiencia del sujeto –y que el sujeto, podría en ese caso utilizar, tal como utilizó la Idea, el cánon, la utilidad religiosa y moral, etc.–, sino en la experiencia misma y sólo en lo que ella pueda aportar.

La historia del gusto tal como se abre en el siglo XVIII inicia un recorrido que, a la vez que proyecta momentos del futuro, reordena los del pasado. Nada tiene de particular que, en la desnudez de la experiencia, recurra a las figuras de la Antigüedad y trate de encontrar en ellas la imagen del futuro, quizá sin darse cuenta suficiente –pero con bastante intuición como para hacerlo en medio de la tensión– de que la Antigüedad es también un producto suyo y que asumirla como referente natural, ahistórico, no conduce sino al academicismo. Si bien, por el contrario, aceptarla como pasado y futuro históricos debilita, hasta negarla, su condición

de modelo, a la vez que determina la imposibilidad de repetirla[19]. Y nada tiene de extraño, tampoco, que la transparencia de esa experiencia se viva en el Romanticismo como consciencia del fracaso por todos aquellos que desean un espacio más seguro, una tierra más firme desde la que verse como sujetos, e incluso, por qué no decirlo, una tierra. Pues la que obtienen, como si fuera firme, no es más que aquella que en su experiencia se tensa, y sólo en ella se perfilan como los sujetos que son, pero no antes: propio es del sujeto moderno el crearse en su experiencia y, así, hacer suya la negatividad.

[19] P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974. Edición española: *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor, 1992; traducción de Francisco L. Lissi.

4

Representaciones

La transparencia arte/naturaleza que fundaba la teoría kantiana del arte bello y del genio implica un concepto de representación que conviene desarrollar, aunque sea en una dirección no estrictamente kantiana (e incluso antikantiana). La representación reúne singulares diversos en una figura. Tal reunir no ha de entenderse sólo como una actuación con elementos técnico-materiales que están a la disposición de artífices. Es un articular en atención a un sujeto, si se quiere, a una mirada, que dispone las figuras en su relación. La actividad formadora, que Fiedler reserva para el artista[1], es buen

[1] La concepción fiedleriana, que está en la base del formalismo historiográfico, implica un cambio fundamental respecto de los fundamentos kantianos en cuanto que abre la puerta al conocimiento como rasgo propio de la obra de arte, un conocimiento específico, que no compite con el científico. En el mismo sentido, a la vez que pone en crisis las teorías miméticas convencionales, acentúa el carácter activo de la representación artística: el mundo caótico y disperso de las sensaciones encuentra figura visual coherente en la «actividad formadora» de los artistas plásticos, figura de realidad y en cuanto realidad. Cfr., Konrad Fiedler, «Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit», en *Schriften zur Kunst*, Munich, Wilhelm Fink, 1971 (edición española: «Sobre el origen de la actividad artística», en *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1991; traducción de V. Romano y Fca. Pérez Carreño).

ejemplo de este fenómeno, no lo es menos la noción de «ensamblaje» que está en el centro del arte del siglo XX.

No componemos partes materiales cuando contemplamos un paisaje, tampoco lo hace aquel artista que, como Duchamp, se limita a ofrecernos un objeto en un contexto nuevo, no ya en atención a la utilidad que podemos hacer efectiva, sólo para poder contemplarlo: el botellero, la rueda de bicicleta, la pala de nieve o el urinario. Si el artista que así procede pone el objeto en condiciones de verlo de manera distinta a como habitualmente se ve –sin por ello transformarlo materialmente–, nosotros nos ponemos en condiciones de contemplar el paisaje –también el objeto– de manera diferente a como usualmente se mira. Este poner en condiciones es una forma de representar.

La condición de la figura que resulta depende del criterio seguido en la reunión, un criterio interno a la propia figura. La unidad que en ella se alcanza produce satisfacción y complacencia: es el primero de los niveles del placer

Sus ideas están presentes, por lo que a este extremo hace referencia, en las propuestas historiográficas de Riegl, Worringer y Wölfflin, aunque en cada uno con matices importantes. Los tres autores –con mayor claridad Worringer– se inclinan por valores estéticos propios de una colectividad que surgen como respuesta al medio. Tal sucede con «abstracto» y «naturalista» de Worringer (*Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1953), la crítica de la tradición naturalista-utilitaria en la investigación de Riegl sobre los motivos florales de la ornamentación griega (*Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, G. Gili, 1980) y, por último, los conceptos fundamentales que permiten distinguir a Wölfflin entre clasicismo renacentista y barroco (*Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1952).

Además del carácter intersubjetivo de la actividad «formadora» propia de la creación artística, pero también de la contemplación, de la experiencia estética, es preciso destacar que esta actividad transciende lo puramente sensorial o perceptual, pues no se limita a proporcionar unidad a lo diverso, sino que es formación de figuras concretas, sublimes, pintorescas, grotescas..., también bellas.

estético y, como se ha visto en los capítulos anteriores, suscita problemas llegado el momento de decidir sobre la «facultad» que lo realiza. Ahora estamos en condiciones de cambiar los términos del debate, pues la índole de la «facultad» –si es que de una «facultad» puede hablarse (y creo que ese lenguaje pertenece a un tiempo ya pasado pero todavía útil)– depende de la naturaleza de los elementos que han de articularse. De otra manera: cabría pensar que corresponde al entendimiento ese gozo si el concepto fuese principio de unidad de la figura, a los sentidos si tal principio correspondiese a la intuición sensible; la cuestión resulta más compleja cuando ni uno ni otra aparecen como fundamento de la representación, y nada tiene de particular que se haya acudido entonces a la imaginación, en tanto que «facultad intermedia» entre sentidos y entendimiento. Pero poco es lo que se aclarará si una hipotética arquitectónica de las facultades sustituye al análisis de la figura.

Convencionalmente, la pautas que determinan la articulación de los elementos constituyentes de una imagen mimética son las cualidades de los objetos representados. Cualidades formales, en algunas ocasiones, pero también cualidades materiales, en otras, e incluso cualidades morales. El artista que busca la regularidad canónica del objeto reproduce en su imagen una cualidad formal que, cree, pertenece al objeto (que realmente le pertenezca o no, es cosa por completo irrelevante para este razonamiento); aquél que destaca la densidad material o la textura, piensa reproducir lo que de los objetos mimetizados es propio; también las cualidades morales pertenecen a los motivos, tal como los pintores barrocos sabían bien. En todos estos casos, son esas cualidades las que adquieren relevancia, otras pasan a segundo término o se contemplan como subsidiarias. En todos estos casos, éstas que adquieren relevancia determinan el *cómo* de la representación, no sólo el qué, a fin de valorar lo que desean y hacérselo ver al espectador. Que deter-

minan el *cómo* de la representación indica que, además de «seleccionar» un asunto entre los muchos posibles, son ley para la disposición de los componentes de la imagen, ley para su lenguaje. Esta ley se supone que corresponde al mundo objetivo representado por la imagen. En este sentido, cabe decir que las cualidades objetivas que se pretenden ofrecer son el fundamento de la representación, su principio.

Para esta convención, la satisfacción alcanzada se apoya tanto en la unidad de la figura cuanto en la naturaleza de las cualidades que esa figura ofrece. La primera, la unidad, nos consuela eliminando la fragmentación de lo diverso, la segunda, que corresponde a cada una y todas las cualidades, depende precisamente de lo agradable de su naturaleza.

La variación kantiana es sustancial. La ley que regla el artificio de la representación no pertenece al orden de los datos de los sentidos, tampoco al orden del concepto, es ley que el genio se da a sí mismo, que el sujeto se da libremente a sí mismo para aparentar una imagen libre y, así, natural. Mas, ¿qué ley es esa que no se perfila ni como dato ni como concepto, cuál es su origen?

Cabe pensar en una formalidad que no sea cualidad –tal como las restantes cualidades se comprenden–, que no sea una «propiedad» de la cosa (en el sentido en que es «propiedad» de la cosa la regularidad de sus formas o la proporcionalidad de sus partes, propiedades objetivamente mensurables). El libre juego de facultades a partir del que Kant explica el placer estético no es, por ejemplo, propiedad de cosa alguna, sino «relación entre» que se cumple «con ocasión de». En parecido sentido, puede hablarse de formalidad a propósito de aquella representación que llama la atención y pone en primer plano su condición de tal, es decir que no llama la atención sobre el contenido sino sobre la forma en que el contenido se ofrece, o

mejor, sobre la forma que con ocasión de tal contenido se dibuja[2].

Si aceptamos esta formalidad como propia del juicio de gusto, debemos comprender la representación estética como articulación de dos niveles: el primero, básico, es aquel que atañe a semejante formalidad; el segundo, referido a la cualidad que en la formalidad se expone. No estoy seguro de que esta compleja articulación resuelva los problemas planteados, y creo que la cesura establecida entre ambos niveles dificulta la comprensión del juicio de gusto en lugar de esclarecerla: el placer estético no surge de la formalidad en la que se contempla lo sublime *y* de la contemplación de lo sublime, sino de la afirmación, con pretensión de universalidad, de que tal cosa es sublime, de que lo sublime puede predicarse del objeto y de todos los que son como él. La dis-

[2] La concepción según la cual lo propio del lenguaje artístico, y lo que le diferencia de otros lenguajes, es el llamar la atención sobre su propia condición formal, se ha mantenido hasta nuestros días. No me atreveré a negar esa idea sin mayor argumentación, pero sí a sugerir alguna dificultad. Por lo pronto, suele decirse de las obras mejores que son aquellas en que lo artificial del lenguaje –y éste mismo– pasa desapercibido (estimación que correspondería en alguna medida a la concepción kantiana del arte bello y del genio); la percepción de la formalidad parece más apropiada de unas épocas que de otras y de algunos receptores que de otros: de los teóricos e historiadores más que el público común, de las épocas en que los lenguajes pasan a primer término más que de aquellas otras en que son convencionalmente aceptados; puede suceder que, siendo propio del lenguaje artístico llamar la atención sobre su formalidad, no resulte suficiente ese rasgo para comprenderlo, pues, en caso contrario, ¿qué decir de aquellas consideraciones estéticas como sublime, pintoresco, grotesco, etc., que rebasan lo estrictamente formal...?

Roman Jakobson continúa atrapado en esa concepción en su, en todos los sentidos, fundamental, «Linguistics and poetics», en T. A. Sebeok, ed., *Style in language*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1960 (edición española: «Lingüística y poética», en R. Jakoboson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981; trad. de Jem Cabanes).

tinción entre la unidad de la figura y las cualidades que en ella se ofrecen sólo puede hacerse sobre el papel y a efectos de la exposición. No hay unidad al margen de la cualidad representada, no hay unidad abstracta. La ley que funda la unidad de la imagen concreta la cualidad, cualesquiera que ésta sea. La unidad que en las imágenes artísticas adquieren las cosas es la unidad de lo sublime, de lo bello, de lo grotesco, de lo pintoresco..., no es nunca una unidad abstracta.

Enfrentado a esta dificultad, Kant actuó en dos direcciones complementarias. Según la primera, eliminó del ámbito del juicio de gusto todo aquello que pudiera exigir capacidad para ideas –y, así, eliminó lo sublime[3]–; según la segunda, se atuvo a la formalidad de los objetos en tanto que estos podían ser percibidos tal como libremente procedería la imaginación. Pero, en el mismo instante, nos recordó que esa formalidad no era una cualidad objetiva, sino un principio para toda experiencia posible, sin el cual no habría naturaleza ni experiencia de la naturaleza. El callejón sin salida obligó a un salto que la *Crítica del Juicio* recoge: su segunda parte se centró en la «crítica del juicio teleológico» y empezó volviendo a preguntarse por la finalidad objetiva de la naturaleza –abría el camino de la teología a la vez que cerraba el de la estética.

La concepción del placer estético como de aquel que se produce con ocasión de la percepción de una formalidad del objeto que sería propia de éste si (éste) hubiera sido creado por una imaginación libre –y que, por eso mismo, pone de manifiesto la libertad de la imaginación del que lo percibe–, supone un ser humano complacido con la libre formalidad y, por tanto, disgustado cuando no se produce, a la vez que excluye la esteticidad de lo negativo (deformidad, irracionalidad, coacción, crueldad, maldad...). Ahora bien, un sujeto como ese es ideal ilustrado que históricamente no se ha cumplido, ideal que deja fuera de juego la negatividad. Pero dejarla fuera de juego, declarar su inexistencia no es hacerla inexistente. Bien al contrario, ignorándola, su presencia se hace agobiante e insoportable.

[3] En tanto que lo sublime exige el desarrollo de ideas morales, sin las cuales lo grandioso sólo atemorizará. Cfr., *Crítica del Juicio*, & 29, «De la modalidad del juicio sobre lo sublime de la naturaleza», edic. cit. 167-169.

1. Representación e interpretación

Los juicios estéticos sobre lo bello, lo sublime y lo pintoresco –y en este punto nos alejamos de Kant, que sólo reconoce el juicio de gusto sobre lo bello– no fundan su apreciación sobre cualidades bellas, sublimes y pintorescas de los objetos –que determinarían la articulación de las imágenes correspondientes–, tampoco sobre las ideas de bello, sublime y pintoresco que nosotros proyectásemos sobre tales objetos (contemplados o representados), pero no por eso son inconsistentes. Su ley no surge ni en el sujeto ni el objeto, sino en la experiencia en la que ambos se configuran como tales, no es previa a la experiencia, pues en ella se hace presente y, una vez presente, es posibilidad para todas las experiencias. Mas, como se dijo, no posibilidad arbitraria, pues el juicio de gusto sublime, por ejemplo, sólo se cumple en determinadas condiciones del objeto –su grandeza– y del sujeto –su capacidad, y no si estas condiciones están ausentes (otro tanto sucede para los que se pronuncian sobre la belleza o el pintoresquismo).

Al decir de una tormenta que es sublime, unimos los elementos del fenómeno –ya sea contemplado realmente, ya en el artificio de una imagen pictórica– bajo el principio de lo sublime y no bajo otro principio –como podría ser, por ejemplo, el de su utilidad o catástrofe, la predicción de otros fenómenos, etc.–, y gozamos en la «sensación» de esa unidad.

Ahora bien, no podemos separar tal unidad del, según el ejemplo elegido, principio de lo sublime: no hay unidad formal alguna al margen o más allá de tal principio, precisamente porque él la funda: ello nos permite hablar con sentido de objetos sublimes (bellos, pintorescos, grotescos...). La unidad que el juicio de gusto sanciona no es meramente formal, tampoco la que arbitra el concepto, mucho menos la que establece la intuición sensible. No por ello es, sin embargo, caprichosa o inane. La figura que establece se define frente a otras figuras posibles, tal como es propio de lo signos, y de esta manera se convierte en mediadora de nuestra relación con el mundo, que a su través vemos.

La experiencia estética autónoma difiere sustancialmente de la recepción de la obra de arte tal como hasta entonces se había llevado a cabo. En la recepción, verificaban los clasicistas barrocos la idoneidad del lenguaje utilizado para alcanzar la belleza de la imagen, es decir, la adecuación del lenguaje artístico a las exigencias de la Idea. En la experiencia estética autónoma, tal adecuación no se reclama de ningún principio externo al lenguaje mismo, de ningún principio ajeno a su ámbito: los principios de los que se dota son los modos de ver que el lenguaje hace posibles; cualesquiera otro de que desee echarse mano, se situará en ese marco y no por encima de él.

Contemplamos la naturaleza y la representamos artísticamente componiendo figuras que se apoyan sobre principios tendencialmente excluyentes. La montaña sublime no puede ser, a la vez y en el mismo grado, pintoresca o bella, aunque tenga algunos elementos de pintoresquismo y belleza; el héroe sublime no puede ser, a la vez y en el mismo grado, grotesco, aunque posea algún elemento grotesco (que el caricaturista se encargará de destacar); la medida de la grandeza no se atiene a los límites de la belleza... La unidad que en la representación se fragua se atiene a principios que, todos juntos, constituyen un sistema marcado por sus relaciones de exclusión y dependencia. El ejercicio de ese

sistema se realiza en la experiencia, allí se desarrolla y consolida, le denominamos sensibilidad.

Representar quiere decir «organizar» el mundo fáctico en figuras. Sin entrar ahora para nada en los problemas que plantea la naturaleza espacio-temporal[4], puedo decir que los objetos están ahí y que al representarlos como figuras «les proporciono» un significado no dado de antemano, el objeto no lo tiene como etiqueta, surge en la representación, en la experiencia estética, en el juicio de gusto, en el ejercicio de la sensibilidad.

«Organizar» es término que se aparta mucho de los habitualmente asociados con mímesis, más acorde con «representación». Podría argumentarse que si bien es cierto que toda mímesis implica una organización de los elementos de la imagen, «organización» no da cuenta de lo propio y característico de la mímesis. ¿Por qué, entonces, mantener «organización» y «representación», por qué no abandonar definitivamente una teoría de la representación en favor de una teoría de la interpretación?

La razón que me mueve a no dar ese paso es la siguiente: las obras de arte pretenden una representación del mundo al organizar los elementos de sus imágenes; representan las montañas y los mares como sublimes, los prados y las calles, las costumbres, como pintorescos, las figuras humanas como grotescas... Son, ciertamente, interpretaciones, pero interpretaciones que pretenden ser representaciones válidas, universales. Las imágenes artísticas no proponen una especulación a propósito del mundo, ni argumentan sobre su naturaleza, no solicitan la aceptación de la verdad de una eventual teoría, ni su verificación, solicitan nuestra adhesión, o nuestro rechazo. «Interpretación» deja fuera –o al menos lo aparta– un rasgo que es fundamental para la imagen artística: su condición de ficción. Por el contrario, «re-

[4] Sobre la objetualización de la naturaleza espacio-temporal, me remito a H. Putnam en su citada *Reason, Truth and History* (1981).

presentación» la pone en primer plano: toda representación es una ficción, pues aquella que repitiera con exactitud el motivo, también con vida, no produciría una imagen mimética, sino su doble. «Ficción» es esencial para comprender la pretensión de verosimilitud –que no de verdad– de las imágenes, para dar cuenta de la presencia simultánea –en un momento del gusto (en el que se aprecian, o no, las obras producidas en ese momento, también las anteriores, a la vez que se proyectan criterios para las futuras)– de tantas, tan diferentes e incluso contradictorias: el único ámbito en el que no parece funcionar el principio de identidad. La «verdad» de las obras que contemplamos en el museo se contradice entre sí y con las que contemplemos en otros museos y en otros momentos. Mas esta paradoja es el requisito fundamental de la contemplación artística.

«Ficción» tensa su sentido cuando nos referimos no a las representaciones que consisten en la narración de una historia o la mimetización de un suceso, o de objetos, sino a aquellas formas de la experiencia estética que son la contemplación de la naturaleza o la recontextualización de un objeto. ¿Es ficticia la montaña que contemplamos como sublime? No más que el objeto convertido en *ready-made* o que los guijarros, conchas, raíces, etc., con los que Miró y Ferrant han construido algunas de sus piezas. Ni la montaña, ni los guijarros, raíces y conchas son ficticios. «Ficción» no se refiere a la naturaleza material de los objetos, ni siquiera a la forma que poseen –pues ésta en modo alguno cambia en el curso de la experiencia estética ni por ella–, se refiere a la figura que en la relación al sujeto adquieren, y es, por tanto, rasgo de experiencia estética.

Precisamente por su carácter ficticio pueden las obras afirmar cosas diferentes, puedo «aceptar» en cada momento obras que muestran cosas diversas, disfruto con las del pasado a pesar de que expongan puntos de vista por completo contrarios a mis presunciones. El carácter ficticio de la representación permite asumir el pasado, que adquiere una figura para la experiencia, nota esencial, así, de la historicidad del gusto y de la sensibilidad que lo ejerce.

2. *Intersubjetividad de la representación*

Tradicionalmente se ha venido considerando que el placer estético es resultado de la contemplación de la unidad de lo diverso. Nada hay que oponer a esta convención siempre que se tenga en cuenta: el principio de tal unidad no es ni dato de la intuición ni concepto del entendimiento; la unidad de lo diverso no es sólo una cualidad formal; la unidad de lo diverso puede configurarse de diversas maneras y, por tanto, en atención a diferentes principios que, para ella, son ley. Estas notas caracterizan al juicio de gusto y son manifestación de su autonomía.

La unidad implica algún tipo de dominio, no el del entendimiento, no el que permite incluir el singular bajo concepto, sino el dominio propio de la representación, que crea el marco de la experiencia como espacio de figuras y, en cuanto tales, diferentes y relativas, determinadas.

La ley de tales figuras no está determinada ni por cualidades de los objetos ni por proyecciones del sujeto, se precisa en la experiencia intersubjetiva de una comunidad de representación. La delicadeza del gusto de la que se ocuparon los autores del siglo XVIII es un fenómeno individual –cada uno se forma su gusto–, pero en el marco de una colectividad que lo hace posible y sanciona o, por el contrario, lo deslegitima. En el mismo sentido, la colectividad se consolida como concreta comunidad de representación a tenor de la difusión de ese gusto y de su sanción o rechazo. El gusto se perfila, ya en sus primeras explicaciones teóricas, como un factor de sociabilidad. La fijación de cánones que deben ser aprendidos con la educación y la consideración de la

educación artística como parte de la educación general son ideas ilustradas que se mantienen en la actualidad.

Aunque concebida muchas veces como un asunto particular, la educación, que permite alcanzar la delicadeza del gusto, es un fenómeno social y sólo en el paradigma de la intersubjetividad adquiere pleno sentido. El juicio de gusto se realiza en ese espacio intersubjetivo y en relación a él, consideraciones sobre el buen o mal gusto de personas concretas sólo tienen sentido en relación a una medida, la del buen gusto, que, paradójicamente, a pesar de su carácter general, carece de otro fundamento expreso que no sea la misma comunidad de representación. Cada vez que se ejerce el derecho a pronunciar juicios de gusto se valida la pauta de la comunidad, sin aceptar por ello los gustos concretos de éstos o aquéllos.

A la vez, siempre que se ejerce, se tensa un dominio que carece de límites precisos, pues los principios que fundan las categorías estéticas surgen de la relación que es la experiencia, no están dados de antemano. Pretender darlos es intención de la Academia, que, al sacralizar éstos o aquéllos, los fosiliza: huecos en tanto que pierden la tensión propia de la experiencia, su siempre renovada originalidad, su carácter único e inconcluso.

Tal como ha indicado Jauss, «en el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo: se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo, que puede descubrirle tanto su propia actividad productora como la recepción de la experiencia ajena, y que puede confirmarle la aprobación de un tercero. El placer estético, que se desarrolla en el movimiento pendular existente entre contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece»[5].

En el «otro» de «esa capacidad de ser otro» no debe verse a éste o aquél, a otro individuo, sino a la comunidad de representación a la que se integra y en la que, en ejercicio de tal placer, se destaca conscientemente. Y con ello no se dice nada nuevo, pues cabe pensar que también los fieles que animaron su piedad con las imágenes tenebristas del barroco se integraron en la comunidad de la que formaban parte, se legitimaron a sí mismos tanto como a la comunidad. Las imágenes participan de manera decidida en el proceso de formación de la identidad de la comunidad, explicitan los valores en que se reconoce, que consolida y difunde. La diferencia radica, ahora, en la asunción de valores propiamente estéticos como valores de identidad. No es, sin embargo, poca, pues los estéticos, a diferencia de los religiosos, son valores de ficción y, como tales, cuestionables en todo momento sin que tal cuestionamiento suponga heterodoxia. Sólo cuando la Academia fija ortodoxias puede hablarse de heterodoxias, pero el coste que por este proceder se paga es muy duro: se sustituye la experiencia por el asentimiento.

Esta concepción de la experiencia da razón tanto de la máxima libertad cuanto del más radical nihilismo, y ello por los mismos motivos: nada dado interviene en aquella configuración, se goza de la máxima libertad, pero ello porque no hay fundamento alguno, el más extremado nihilismo. El sujeto carece de ataduras, pero también de un espacio sobre el que apoyarse que no sea su propia experiencia, es decir, el representarse como sujeto y el representar objeto que a tal fin es imprescindible.

Este es el punto de partida del sujeto que llamamos moderno y tal es el rasgo característico de su modernidad: la inexistencia de fundamento dado para el espacio desde el

[5] Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977 (edic. española: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, 73; trad. de Jaime Siles y Ela M.ª Fernández Palacios).

que representar el mundo, la ineludible necesidad de configurarlo para ser. La situación en que se encuentra es radical, la figura que de sí mismo construye al construir la del mundo no es la de éste o aquél, es su propia identidad en cuanto sujeto. La autonomía del gusto es rasgo y manifestación de la autonomía de ese sujeto que constituye la comunidad de representación. La comunidad no sólo representa el mundo como sublime, pintoresco, grotesco, etc., se representa a sí misma como sujeto de tal sublimidad, pintoresquismo o grotesco, y de esa manera perfila una figura de sí misma y del mundo.

Inexistencia de fundamento quiere decir inexistencia de pautas dadas que permitan alcanzar aquella figura, es decir, aquella unidad de lo disperso en que consiste la figura. Frente a una imitación mejorada de una naturaleza dada (por ejemplo: la imagen representa la realidad empírica mejorándola, y para alcanzar tal mejora se atiene a reglas dadas, académicas), la representación de la que ahora se habla carece tanto de pautas cuanto de fundamento para ellas, y, por tanto, también de naturaleza: es la representación misma la que las pone y, al hacerlo, propone una interpretación *sobre* el mundo, un horizonte de sentido para todas las predicaciones. El lector de poesía ni se informa, ni corrobora lo que ya sabe: cada verso exige algo nuevo que exige atención, en la que el lector se encuentra también a sí mismo.

Esta concepción del gusto y de la experiencia en la que se expresa remiten directamente a la inseguridad, sin embargo, cuando miramos a nuestro lado, tal inseguridad o no aparece por parte alguna o ha quedado notablemente diluida. Tenemos la sensación de que el buen y el mal gusto están, en cada momento, convenientemente asentados y que las variaciones temporalmente introducidas no afectan de forma sustancial a semejante seguridad. Mas, por otro lado, no cabe tampoco duda de que actitudes, juicios y objetos legitimados por el buen gusto son sancionados

ahora en sentido contrario –o no son sancionados de forma alguna–, y viceversa. El desarrollo del *kitsch*, por otra parte, incluso pone en cuestión el valor de conceptos como «buen gusto».

Esta situación no es fortuita, responde a la condición misma del gusto y de forma muy especial a su carácter intersubjetivo. La legitimación de determinadas representaciones –sublimes, pintorescas, grotescas...– tiende a consolidar históricamente su figura mediante un proceso de «naturalización» que, a su vez, carece de otro fundamento que no sea la legitimación intersubjetiva. De tal manera que cualquier resquicio en la trama de las representaciones altera el sentido de las establecidas y se propone, para su sanción a la comunidad. La difusión del *kitsch* no es sino la manifestación de la posibilidad de cualquier representación hasta ahora negada, también de su riesgo: pues no sólo lo que era de buen gusto puede convertirse en *kitsch* con el paso del tiempo, también lo *kitsch* puede perder su aura y pasar al olvido. El fenómeno se perfila, además, en un doble eje: junto al diacrónico, el sincrónico, dado que el buen gusto coexiste con el *kitsch* –incluso puede llegar a identificarse con él– y las restantes formas de representación, sin que ningún sector de la comunidad pueda llegar a afirmar cánones estables, cánones establecidos.

En este horizonte naturalizado, las obras concretas implican una llamada de atención que pone en cuestión la eventual seguridad adquirida

Cuando párrafos atrás me refería a inseguridad no aludía a cuestiones de hecho, sino al rasgo fundamental del gusto moderno: las representaciones en que se ejerce no se fundan en un sujeto previo, sino que el sujeto se configura en las representaciones y a tenor de ellas. De este modo, se ha invertido el proceso y es la condición misma de la representación la que funda el sujeto al crear el espacio desde el cual éste mira. Si percibimos tal fundamento como dado,

ello se debe a la naturaleza histórica de la experiencia estética y al hecho de que, como individuos, nos encontramos en un momento de tal proceso y en un «lugar» de la comunidad de representación. Se debe, también, a una exigencia que para ver el mundo tenemos: disponer de un espacio desde el que mirarlo. La literatura y el arte, las categorías del gusto, nuestra sensibilidad son los hilos que traman ese espacio: la tentación de convertirlo en lugar, de cosificarlo, es grande.

3. *Nota para una cartografía del gusto*

La sublimidad moral (civil) que Rosenblum y Starobinski han destacado a propósito de *El juramento de los Horacios* (1784, París, Louvre), de David[6], implica la capacidad de la época para el entendimiento de lo sublime más allá de las interpretaciones de lo sublime religioso o divino que eran propias del siglo barroco, precisamente porque éstas no eran, en verdad, sublimes: las mediaciones eclesiales que, en unos casos, suponían, las mediaciones morales, en otros, la eventual personalización de lo sublime como algo dado —aunque transcendental— eliminaban la grandeza absoluta y la absoluta distancia respecto del ser humano común que son propias de lo sublime moderno y que David «ha sabido» poner en el *cómo* de la representación de una anécdota histórico-literaria, pero que también la época «ha sabido» leer, recibir, percibir, adecuadamente, como pone de relieve

[6] Robert Rosenblum, *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1967 (edición española: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986; trad. de B. Moreno Carrillo y C. Bernárdez). Jean Starobinski, *1789 Les emblemes de la raison*, París, Flammarion, 1979 (edición española: *1789 Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988; trad. de J. L. Checa Cremades).

su presencia en el Salón de 1791 tras haber estado en el de 1785[7].

La apreciación de lo sublime moral (civil) davidiano ha ido precedida de una apreciación general de lo sublime que tuvo en la grandeza su punto de partida, enlazando con la concepción del PseudoLongino, pero que pronto alcanzó pleno desarrollo en la sublimidad moral, sobre todo en las *Lectures* de Blair, para quien «las virtudes heroicas son la fuente más copiosa y natural de la sublimidad moral»[8]. Bien es cierto que este resultado no se alcanzó sólo en el ámbito de la reflexión teórica, ni en exclusiva gracias a ella, fue preciso que el movimiento histórico del arte diese pie, paulatinamente, a la coherencia de la reflexión. Para limitarme al ejemplo anterior, baste recordar que la pintura de David se inscribe en el marco de un programa destinado a asociar la figura del monarca absoluto con ejemplos morales extraídos de la antigüedad, ejemplos que deberían sustituir la convencional pintura mitológica todavía vigente[9]. Este programa personalizaba lo sublime en la figura del monarca pero, simultáneamente, construía un sistema de alegorías que desbordaban los límites de tal figura.

Sublime es, de todas las categorías que configuran el espacio del gusto, la «más moderna». Con ella se representa el fundamento de cualquier orden del mundo sin recurrir a la tradición de la divinidad. Un orden tal no puede basarse so-

[7] Ello no quiere decir que la pintura de David no pudiera suscitar otros comentarios, incluso del propio artista. E. J. Delécluze, que parece interesarse más por los problemas estilísticos e iconográficos propios del neoclasicismo que por los aquí señalados, informa sobre algunas cautelas respecto de los *Horacios* y de las reservas del propio arrista. Cfr., E. J. Delécluze, *David. Son école & son temps*, Paris, Macula, 1983, 118 y ss. (edic. original: Paris, Didier, 1855).

[8] Ob. cit., I, 3; edic. cit., I, 69.

[9] Cfr., Antoine Schnapper, *David, témoin de son temps*, Fribourg, Office du Livre, 1980,59 y ss.

bre este o aquel motivo particular, sino que, precisamente por su carácter general, ha de incluirlos a todos: ser fundamento del todo es la nota que define lo absoluto, es decir, lo sublime (ahora no religioso). Mas, por eso mismo, es categoría paradójica, que no admite fijeza y, por tanto, se niega a aceptar una figura precisa. La montaña que decimos sublime sabemos que no es tal y que, si quisiéramos, podríamos reducir este ejercicio de nuestro gusto a medida concreta: tantos y tantos metros de altura, tal consistencia geológica...

Quizá por eso, el «verdadero sublime» no es tan propio de la naturaleza como de la historia, pues el absoluto por el que ella se decanta está siempre delante, como el horizonte, y nunca podemos reducirlo a medida o peso, nunca podemos objetivarlo... En este sentido, lo sublime moral con el que los artistas neoclásicos se hicieron fuertes en el ámbito de la sensibilidad, parece «superior» a lo sublime natural y es índice de la identidad moderna. Bien es cierto que lo sublime de la naturaleza se hizo pronto, con el Romanticismo, histórico, una condición que no abandonó ya nunca.

El lector puede argumentar –a lo que yo mismo me sumaré– que con sublime *suponemos* lo absoluto, por lo que es categoría que implica el mantenimiento del dominio, uno de los rasgos de la sociedad estamental que la modernidad rechaza. El dominio de la historia, del que tanto se ha hablado, no es un simple estar al pairo de lo que ella pueda decirnos, sino la afirmación de una exigencia para el futuro sobre la base de una felicidad prometida. Lo sublime no deja de anular la libertad que los individuos predican, a la que sustituye por una necesidad –moral, cívica, histórica...– que sólo lo grotesco pone radicalmente en cuestión. La prueba de ese proceder lo encontramos en tantos ejemplos de «mal sublime» que se hacen dueños de la historia en los momentos críticos. Los documentales de Leni Riefenstahl constituyen el mejor ejemplo que conozco, a ellos sólo pue-

do oponer con éxito la parodia del dictador que creara Chaplin: la lucidez del hombrecillo frente a la tenebrosa grandeza del monstruo.

Todo esto indica que el espacio desde el que contemplamos no está dado, sino que es un medio fluido de tensiones, un ámbito dinámico constituido por miradas diferentes en las que las categorías se «comportan» de maneras diversas. La figura que, en tanto que lugar, adquiere, depende de los materiales que la mirada encuentra, pero también de la mirada misma, sobre la que nosotros tenemos decisión. No estamos inermes, podemos mirar desde uno u otro de los espacios posibles. El mismo objeto –antes me referí al *Juramento* davidiano– puede convertirse en eje de uno (la estimación de los príncipes) o de otro (la valoración de las ideas revolucionarias). Imágenes del pasado pueden adquirir un sentido nuevo sin perder el que originalmente poseían: así sucede con el santo laico en que, en manos de David, se ha convertido Marat.

Los valores del gusto, sus categorías, inciden sobre las imágenes del pasado de la misma manera que las pautas estilísticas aluden a él. Mas, al hacerlo, proyectan también una figura sobre el futuro y revelan que el desarrollo estilístico se lleva a cabo en el marco de una sensibilidad tan concreta como dinámica.

Esta apreciación no sustituye el análisis que los especialistas, historiadores y críticos hacen del estilo y la iconografía que son propios de las obras concretas –y, así, Blair, por ejemplo, tras referirse a los «objetos», se aventura en el análisis de los «escritos», en el que aborda la manera, la composición, el modo, etc.–, sino que es condición previa para que la obra tenga entrada en el mundo de lo que por ellos merece ser analizado, obra que «satisface» el gusto de la época y, al satisfacerlo, lo consolida, desarrolla y difunde.

El espacio ocupado por el gusto limita tanto con las obras como con su recepción por parte del público y su es-

tudio historiográfico. Ni las obras surgen en la ingenuidad de una naturaleza virgen de juicios, ni el público las aprecia en un ámbito igualmente virgen. Tampoco los historiadores pueden acercarse a ellas al margen de los sistemas de representación que exponen. Confundir estos marcos sería tan negativo como olvidarlos y me atrevo a pensar que algunos de los problemas planteados en tiempo reciente por la historiografía se deben precisamente a la confusión y el olvido. El debate en torno a los límites del Romanticismo y su relación con el Neoclasicismo[10], por ejemplo, se debe, en buena medida, al solapamiento de conceptos de gusto –sublime y pintoresco, preferentemente– y conceptos estilísticos –composición armoniosa, linealidad, etc.–. Los conceptos de gusto permanecen por debajo y a través de los cambios estilísticos proporcionando una unidad que la historia de los estilos no puede explicar, pero que debe abordar: la contraposición entre Neoclasicismo y Romanticismo, como antes

[10] Este debate se ha concretado muchas veces en torno a la noción de «prerromanticismo», con la cual los historiadores, en especial los historiadores de la literatura, pero también de las artes plásticas, se refieren a los autores que en el siglo XVIII escapan a las pautas del Neoclasicismo. El fenómeno fue estudiado en el coloquio de Clermont-Ferrand, 29-30 de junio de 1972: *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, Paris, Klincksieck, 1975.

En el ámbito de las artes plásticas, son abundantes los textos que rompen con la delimitación rígida entre Neoclasicismo y Romanticismo. Entre todos, es preciso señalar dos bien conocidos, el clásico *David to Delacroix*, de Walter Friedlaender, publicado originalmente en alemán en 1930 y en inglés en 1952 (edición española: *De David a Delacroix*, Madrid, Alianza, 1989; trad. de D. Franco), y el no menos clásico y muy leido *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*, de Kenneth Clark, publicado originalmente en 1973 (edición española: *La rebelión romántica*, Madrid, Alianza, 1990; trad. de B. Moreno Carrillo). La trayectoria que definen ambos autotes establece una profunda conexión entre la principal figura de la pintura neoclásica, David, y el movimiento romántico. Esta trayectoria se ha convertido, después, en lugar común de la historiografía de la época.

la que se produjo entre Rococó y Neoclasicismo, sólo es posible en el marco de una articulación que la exceda y, al excederla, permita encontrar sentido a la contraposición.

Sólo si tenemos en cuenta la apreciación de los valores visuales de superficie que es propia del Rococó, y que está presente, con matices diferentes, en la obra de Watteau y de Chardin, sólo entonces podemos comprender, en la persistencia de esa valoración, cuáles son los rasgos que unen al Rococó con el que historiográficamente es su contrario, el Neoclasicismo, y en concreto una nota bien característica del Neoclasicismo, su pretensión de veracidad. La notable distancia entre David y Canova no evita, sin embargo, una común preocupación por la sensualidad de las superficies, por su efectiva visualidad.

En similar sentido, cabe decir que el pintoresquismo que el Rococó desarrolla –aunque sea en algunos casos de forma artificiosa– nutre el gusto ilustrado por lo pintoresco, que no es contrario a la severidad neoclásica. Esta persistencia explica, mejor que las disquisiciones estilísticas al uso, hechos de otra manera faltos de razón: la vigencia en la segunda mitad del Siglo de las Luces de concepciones rococó en el gusto por la sensualidad y la diversidad, tal como, por ejemplo, se contempla en la obra de Fragonard o en los cartones para tapices de Goya.

Es posible hablar de una sensibilidad común por debajo de las diferencias estilísticas, y es posible afirmar que los límites de la sensibilidad se ponen en tensión precisamente por tales diferencias. Las categorías que definen la sensibilidad moderna tienen una vida mucho más larga que los estilos. Ni el pintoresquismo ni la sublimidad se agotan en el Siglo de las Luces, continúan presentes en nuestros juicios de gusto, en los que muestran su efectividad.

Si el espacio del gusto es previo a la determinación estilística de la obra, no por eso es independiente ni, en el otro extremo, van la obras concretas al remolque de sus pautas. En

cuanto tal espacio previo, se configura como horizonte estético en el que las obras se crean y difunden. La intensidad de su difusión está en razón directa de su adecuación al gusto y a la explicitación de tal adecuación. El arte de nuestro siglo ha puesto de relieve el punto hasta el que puede llegar el rechazo de obras que no se adecuan al gusto dominante. Pero el transcurrir de la historia muestra también la incidencia que las obras ejercen en la transformación de ese gusto: su final aceptación marca los índices de influencia y señalan las vías de doble dirección en las que gusto y obras se encuentran.

La comunidad hace suyos modos de representación que inicialmente ha podido rechazar y de esta manera altera los límites establecidos (y, en cuanto tales, dados), no sólo para el presente, también en lo relativo al pasado: artistas y manifestaciones artísticas que habían caído en el olvido o que no se habían apreciado, empiezan a ser valorados. El ejemplo de El Greco o de los manieristas, «recuperados» a finales del siglo pasado y comienzos del presente, la valoración del arte africano y de lo primitivo, son buenos testimonios de cambios de gusto respecto del pasado, motivados por cambios del presente artístico. El fenómeno del *kitsch* no deja de ser otra manifestación, quizá la más importante, de esta transformación, pues sólo se produce en la articulación de factores a primera vista diferentes, incluso opuestos: la potencia del paradigma de la autenticidad –con sus correlatos antiornamentales–, el desarrollo de la sociedad de consumo y de la reproducción –con la posibilidad, pronto efectiva– de un arte popular industrial, la pretensión de originalidad en el ámbito de la creación, la crítica y el mercado artísticos... Sólo en la conservación del mal gusto y su afirmación como buen gusto –que, sin embargo, no implica la pérdida de aquél– de los objetos e imágenes del arte popular industrial, se hace efectiva la alternativa *kitsch* al paradigma («elevado») de la autenticidad, alentado por la búsqueda de la originalidad propia del arte de vanguardia.

5

Categorías

1. *Formas de mirar*

Las categorías del gusto son los principios de las representaciones propias de la experiencia estética. En esta experiencia incluyo tanto la de una realidad natural contemplada, cuanto la de una obra de arte. Los principios fundan la ley que, en ambos casos, permite la reunión de lo fragmentario. En cuanto tales, no responden a cualidades de los motivos representados, sino a la determinada relación que en la experiencia estética se funda, de tal modo que cada uno de ellos se articula con los restantes, sin que ninguno esté privilegiado, según una relación de dependencia y exclusión, cubriendo entre todos las diferentes posibilidades de la representación y construyendo, así, un campo o sistema. El campo se configura en el ejercicio de la sensibilidad y tiene un carácter histórico.

Concebidas de esta manera, las categorías estéticas no deben confundirse ni con principios metafísicos ni con principios estilísticos, tampoco son principios perceptivos. Los primeros son aquellos que, más allá del ámbito de la experiencia estética, constituirían el objeto final de ésta y de todas las experiencias: la Belleza es por excelencia este principio. Los segundos, los recursos de los que se sirve el

artista para alcanzar a representar aquellos, recursos personales y de época, incluso, para algunos historiadores, recursos nacionales (propios de estilos nacionales). Los principios perceptivos, por último, fundarían la buena forma de las percepciones y permitirían hablar, aunque fuera por analogía, de un «pensamiento visual»[1].

La que Tatarkiewicz ha denominado «Gran Teoría» posee un componente metafísico que se convierte en soporte del estético[2]. En sí misma, la «Gran Teoría» se limita a afirmar, con palabras de este autor, que «la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus relaciones»[3]. A primera vista, semejante afirmación no exige soporte metafísico alguno y puede ser aceptada a partir de la verificación experiencial. Ahora bien, al explicar las razones por las cuales la proporción y ordenamiento de las partes produce placer es habitual acudir a una pauta de carácter metafísico, basada en la perfección intrínseca de tal orden, concebido en muchas ocasiones como manifestación estética del Bien o de lo Bueno, y el consecuente placer de su aprehensión. De este modo, las cautelas que podía suscitar –y que de hecho suscitó– la belleza sensible, encontraron en la fundamentación metafísica una justificación que de otra manera parecía imposible alcanzar[4].

A la teoría de la belleza corresponde, implícita o explícitamente, una concepción del ser humano que le es afín. El placer producido por la percepción de objetos armoniosos encontrará su último fundamento en la armonía propia del ser humano, base de la correspondencia entre sujeto y objeto. Ahora bien, puesto que en la existencia cotidiana semejante armonía está oculta o alterada por las circunstancias temporales, la contemplación artística contribuirá de forma

[1] «El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la inclusión de un contexto. Estas operaciones no son la prerrogativa de ninguna de las funciones mentales; son el modo en el cual tanto la mente del hombre como la del animal tratan el material cognoscitivo a cualquier nivel. No existe diferencia básica en este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y 'piensa'», Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1969 (edición en castellano: *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, 13; traducción de R. Masera).

[2] W. Tatarkiewicz, *Dzieje szesciu pojec*, Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976 (edición española: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987, 157 y ss.; traducción de Fco. Rodríguez Martín).

[3] «Han exisitido pocas teorías en cualquier rama de la cultura europea que se hayan mantenido durante tanto tiempo o que hayan merecido un reconocimiento tan grande, y son pocas las que comprenden los diversos fenómenos de la belleza de un modo tan comprensivo», *ibid.*, 157.

[4] Aunque no es este el lugar adecuado para debatir las posiciones de Tatarkiewicz, sí me parece oportuno introducir algunos matices que hagan del presente texto algo menos polémico de lo que en principio pudiera parecer. Cuando hablo de una concepción metafísica, reuno bajo este calificativo tanto las teorías que Tatarkiewicz considera propias de la «tesis metafísica», que encuentran en Platón su principal inspirador, como las que incluye dentro de la «tesis objetivista» –en realidad, un aspecto de la anterior–, o la que percibe la belleza como un «gran beneficio» –lo que en modo alguno puede no desprenderse de la concepción metafísica–. En parecido sentido, las que Tatarkiewicz llama «otras teorías», o bien son variantes de la «Gran Teoría» –opción que el autor no comparte–, o aspectos parciales de la misma, o consecuencias: unidad en la diversidad, perfección, adecuación, manifestación de las ideas del arquetipo, expresión de la psiqué, etc. En todos los casos, al margen de la polémica que pudiera suscitarse, estas teorías, o se apoyan en principios metafísicos, o se afirman a partir de consideraciones que exceden la experiencia estética e incluso la práctica estilística.

decisiva a descubrir los aspectos más equilibrados y serenos, a eliminar el desorden, en una palabra, a hacernos mejores.

El rechazo de la belleza que caracteriza en gran medida al arte contemporáneo radica precisamente en el rechazo de este tipo de orden y proporción, y en los presupuesto ahí implicados. No es en modo alguno casual que la pérdida de vigencia de la belleza –al menos de la belleza comprendida en su acepción tradicional– corra en paralelo con la creciente presencia de lo negativo en el ser humano y de la negatividad en el conjunto de la existencia. El siglo XVIII anuncia ya la que será después pauta de reflexión, pero el anuncio quizá no medía el verdadero alcance del proceso que se había puesto en marcha: no sólo la valoración de la categoría alternativa a la belleza, sino la transformación de ésta misma y, por tanto, de la relación belleza-fealdad.

A propósito del arte contemporáneo se ha hablado muchas veces del feísmo y del gusto por lo feo, pero lo propio de los artistas de nuestro tiempo no ha sido tanto crear «obras feas», cuanto rechazar la disyuntiva belleza-fealdad por no creerla pertinente. Ello ha sucedido tras un período en el que la estética de lo feo tuvo su predicamento, quizá porque, a pesar de la crisis de la «Gran Teoría», ésta continuó manteniendo una vigencia notable: los problemas que abordaba debían ocupar un sitio en el marco de las nuevas concepciones, y semejante acomodo no se alcanzó con rapidez. Por otra parte, las ideas de «buen gusto» y «delicadeza del gusto» obligaban a mantener la fealdad como contraria de la belleza y objeto de mal gusto, aunque el espacio ocupado por ambos –la fealdad y el mal gusto– no hacían sino crecer (con el paralelo retroceso del buen gusto). De esta manera, la polarización categorial en torno a la belleza encontraba en la fealdad su negativo, un negativo que acentuaba la positividad de la categoría, su centralidad, aunque todo ello en un proceso de transformación que, finalmente, conduciría a su crisis definitiva.

Para un clasicista barroco, feo es lo servil, la naturaleza que la Idea no ha mejorado en el curso de la representación artística, aquella que conserva lo temporal y accidental, lo deforme que es propio de la realidad cotidiana, el exceso de su diversidad y el límite de la intuición sensible. Todo eso es lo que no (le) gusta. Para los hombres y mujeres del siglo XVIII los parámetros han cambiado sustancialmente. Lo diverso puede ser interesante en los paisajes, costumbres e indumentaria; lo deforme puede agradar cómicamente en la caricatura y, en general, en lo grotesco. En un espacio ideal, la belleza ha limitado sus fronteras, tanto como las ha ampliado lo feo: motivos antes rechazados poseen ahora valor estético y son objeto de gusto, géneros que ocupaban un lugar inferior en la escala jerárquica incrementan su presencia en salones y colecciones –el XVIII es siglo de paisajes, naturalezas muertas, pinturas de costumbres...–, aunque esa jerarquía desaparecerá muy lentamente y sólo, con efectividad, a lo largo del siglo XIX.

Todos estos fenómenos están relacionados. Si lo que antes era feo deja ahora de serlo, al menos parcialmente, si lo antes considerado deforme o excesivo puede ser ahora motivo de placer estético, ello no sucede sólo porque cambien los criterios sobre la belleza, también porque cambian las pinturas y las estampas, las esculturas, porque éstas atienden a necesidades nuevas, y, con su presencia, con su difusión, contribuyen a transformar el gusto e inciden sobre la reflexión que debe apreciarlas teóricamente. A su vez, la valoración teórica influye sobre la aceptación de las nuevas imágenes, de los géneros hasta ahora menores... Es un proceso complejo, en muchas ocasiones bien poco consciente –tal como sucede, por ejemplo, con la decoración mediante tapices–, pero no por ello menos efectivo.

Sin embargo, no debemos apresurarnos en el juicio, aquella no es la situación actual. Dudo mucho de que una persona de buen gusto del siglo XVIII considerara aceptables,

ya que no bellas, las pinturas de R. Rauschenberg o de A. Tàpies, las esculturas de C. Oldenburg, los costurones de M. Millares, etc., por citar ejemplos estridentes. Mas, en este sentido, tampoco un hombre de nuestro tiempo, nosotros, las considerará bellas: bellas no es término que les venga bien, tampoco mal, es término que no les va. La dicotomía belleza-fealdad es en exceso limitada para explicar el gusto-no gusto por esas obras. Entre aquel tiempo y éste han tenido que pasar muchas cosas, entre ellas, por lo que a nuestro tema respecta, la pérdida del carácter hegemónico de la categoría de belleza. Para que eso sucediese no fue necesario sólo que el ámbito de lo feo aumentase, que lo feo pudiera empezar a ser apreciado. Tal acontecer era necesario pero no suficiente: también debía perder su justificación metafísica, convertirse en una entre otras categorías de la experiencia estética. A su vez, ésta, la experiencia estética, debía cambiar.

Cuando Karl Rosenkranz escribe su *Ästhetik des Hässlichen* (1953), entiende lo feo en contraposición a lo bello y como su negativo, como su contrario. Lo feo es concepto relativo a lo bello, posee una entidad secundaria y se produce a partir de lo bello. Tiene en lo bello su horizonte y se remite a él o se reduce, en lo cómico, a su apariencia, «a nada»[5]. «Lo feo tiene por consiguiente dos fronteras: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico. Lo feo excluye de sí a lo feo. Lo cómico, por el contrario, confraterniza con lo feo, pero al mismo tiempo le extirpa su elemento repugnante haciendo ver su relatividad y nulidad con respecto a lo feo»[6].

Al identificar lo bello con la idea divina y originaria, Rosenkranz sitúa la categoría estética fuera de la experiencia estética y por encima de ella. Tal identificación obliga, igualmente, a considerar la belleza como la única categoría estética en sentido estricto, pues su universalidad no permite ninguna otra, a no ser que se entienda en sentido derivado o subsidiario, tal como sucede con lo feo. En su propuesta, las categorías estéticas no se fundan en la experiencia estética, sino que ésta es fundada por aquellas, en cuanto que aquellas pertenecen a un ámbito (metafísico, religioso) superior. Las categorías estéticas no son modos de representación propios de la experiencia, sino modos de representación determinados por la superior entidad de su condición, a los que la experiencia debe plegarse.

Es cierto que la estética de Rosenkranz da un paso adelante respecto de aquellas posiciones que sólo entendían lo feo con ánimo corrector y crítico, pero este paso no parece suficiente a tenor de lo esperado por la experiencia estética: el filósofo continúa anclado en una tradición (idealista) en

[5] «No es difícil comprender que lo feo, en cuanto concepto relativo, sólo puede ser comprendido en relación a otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello, pues lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél. Lo bello es la idea divina y originaria y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria. Se produce a partir de lo bello. No como si lo bello, en cuanto bello, pudiera ser feo al mismo tiempo, sino en la medida en que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se transformaran en su contrario. «Esta íntima conexión de lo bello con lo feo en cuanto su autodestrucción fundamenta la posibilidad de que lo feo se vuelva a superar a sí mismo. Que éste, en la medida en que existe como lo bello negativo, resuelva sus contradicciones con lo bello y retorne a la unidad con él. En este proceso lo bello es la fuerza que somete a su dominio la rebelión de lo feo. De esta conciliación nace una infinita serenidad que nos lleva a la sonrisa y a la risa. Lo feo se libera en este movimiento de su propia e híbrida naturaleza. Confiesa su impotencia y se convierte en cómico. Todo lo cómico incluye en sí un momento negativo con respecto al puro y simple ideal, peto esa negación queda reducida a apariencia, a nada», Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992, 56-57; traducción de M. Salmerón.

[6] *Ibid.*, 58.

la que lo bello artístico es manifestación de un nivel superior, manifestación del Espíritu, respecto del cual debe cumplirse: nada menos que uno de sus momentos, pero sólo uno de sus momentos.

Su punto de vista es radicalmente diferente del que siglo y medio antes había manifestado Addison y, tras él, la mayor parte de los empiristas ingleses, también lo es respecto de aquellos autores que en este tiempo, en la mitad del siglo XIX, dan cuenta del movimiento artístico: Baudelaire es el ejemplo que está en mente de todos. Aquí, Rosenkranz no nos interesa por su específica aportación al campo de la estética, sino en tanto que expresión de una corriente de pensamiento que se mueve siguiendo la pauta del Ideal, que no ha puesto el mundo sobre sus pies.

Ahora bien, ni siquiera los autores de esta corriente pueden ignorar lo que sucede a su alrededor –el auge de la caricatura y de las escenas pintorescas, la ilustración gráfica, etc.–, y al dar cuenta de ello introducen aspectos que me parecen mucho más progresivos. Las partes más sugerentes de la estética de Ronsekranz son aquellas en las que se ocupa de las variantes o modalidades de lo feo. Cuando, por ejemplo, aborda la condición de la caricatura y centra su naturaleza en la deformación, parece estar hablando en términos de lenguaje: la exageración que desfigura la forma debe afectar a la totalidad de la misma, y en esa totalidad surge una armonía de nuevo tipo, una unidad inesperada[7].

[7] «No es suficiente una anomalía, una irregularidad, una desproporción aislada: más bien la exageración que desfigura la forma debe operar como un factor dinámico que conmociona la totalidad de la misma. Su desorganización debe ser orgánica.

«Este concepto es el secreto de la producción de la caricatura. En su desarmonía, a través del feo exceso de un momento de la totalidad, resurge de nuevo una cierta armonía. La tendencia insana –por así decirlo– de un punto atraviesa también las otras partes. Se forma un falso centro con respecto al que comienzan a gravitar, con lo que se produce

Podemos transformar este planteamientos en términos de lenguaje y considerar la deformación como el principio que reúne rodos los elementos de la imagen para producir la caricatura, un principio de unidad que lo es también de esa nueva armonía de la deformación.

Al hacer esto hemos dado un paso importante, no sólo por lo que toca a la belleza, también a la fealdad –término que dejaremos de utilizar para no confundir su figura con la simple negación respecto de la belleza o, como decían los pensadores tradicionales, su ausencia– y a las categorías estéticas en general. Ahora la belleza se perfila como una posibilidad, entre otras, de la experiencia estética y se define en relación a esas otras, en atención al lugar que ocupa en el campo de la experiencia. Belleza, sublimidad, pintoresquismo, grotesco, serán otros tantos modos de la experiencia, «cualidades de las cosas» que sólo en el curso de la experiencia surgen y que sólo tienen sentido en atención a ella. Si se quiere, formas de mirar.

Los modos de la representación de la naturaleza figuran la condición de la naturaleza en la experiencia y para toda experiencia. Si hablamos de la belleza como de una cualidad de los objetos, ello es porque se trata de una forma de la experiencia. No se define en atención a una propiedad de las cosas, sino en relación a otras formas y otros principios, pues es cierto que podemos representarnos la naturaleza en la unidad de lo diverso y apreciar la perfección que ello implica, pero también lo es que podemos representarnos su deformación y advertir en ella una no menor perfección negativa (respecto de aquella y si aquella es considerada, tal como tradicionalmente se viene haciendo, como positiva).

una distorsión más o menos enérgica de la totalidad. Este alma de la deformidad, que actúa según una única tendencia transformada, no sólo produce una fealdad particular y particularmente extraña, sino que convulsiona todo con su enorme alteración», *ibid.*, 376.

Otras posibilidades de la representación estética, otras figuras, conciben la naturaleza en su grandeza y al sujeto en relación a tal grandeza, tal es lo que sucede cuando hablamos de lo sublime. El interés de la diversidad es, también, razón de una figura, la que calificamos de pintoresca o interesante. Aunque contrapuestas, no debemos pensar estas representaciones como monolíticas y en sí mismas homogéneas, y aunque predominen tendencialmente en una obra, no tienen porque excluir la presencia de otras. En ocasiones, incluso, una imagen puede reunir a más de una para acentuar el énfasis y prevalencia de la dominante. Así, por ejemplo, una pintura de Friedrich, *El viajero frente al mar de nubes* (h. 1818, Hamburgo, Kusthalle), se sirve de la indumentaria pintoresca que permite identificar al burgués para destacar la grandeza sublime de la naturaleza y la frustración (romántica) de lo suprasensible que no puede alcanzarse, o una estampa de Goya incluye lo sombrío terrorífico, que Burke había situado en el centro mismo de la sublimidad, para acentuar la deformidad del mundo grotesco: *Disparate ridículo* (1815-16-1824, Madrid, Biblioteca Nacional).

2. *Positivo y negativo*

Rosenkranz no es un autor especialmente avanzado. En su concepción de lo feo relativo no va mucho más allá de un hegelianismo en exceso simplista y cuando habla de lo feo cómico está muy por debajo, a pesar de su pretensión filosófica, de las observaciones de Baudelaire a propósito de la risa y lo cómico[8]. Con todo, a pesar de sus limitaciones,

[8] Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), en *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, edición de Claude Pichois (edición española: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988; traducción de C. Santos).

llama la atención sobre el carácter positivo de la belleza y, en general, sobre el carácter positivo del que las categorías estéticas deben estar dotadas si quieren producir placer. El agrado de lo interesante y pintoresco, antes «servil», es eminentemente positivo, como lo es la sensación de lo suprasensible en lo sublime. Una de las obsesiones de Burke radica en la búsqueda de positividad para lo terrorífico (aspecto que ya se vio en su momento), pues lo terrorífico siempre se consideró negativamente, era la imperfección, el exceso radical. ¿Cómo explicar que lo terrorífico, lo feo, lo monstruoso, pudieran producir placer?

Lo terrorífico se convirtió con el paso del tiempo en uno de los ingredientes fundamentales del gusto moderno. La novela gótica uso y abusó de ello, la novela de terror se convirtió en un género central al desarrollo de la literatura contemporánea, y se prolongó en el cine de terror, un género igualmente prolífico. En todos estos casos, lo terrorífico produce placer y es sublimado mediante las imágenes. Se contempla como espectáculo, lo que permite una distancia que elimina el efecto real. El dominio de la ficción encuentra así su recompensa.

El problema no afecta sólo a los motivos tradicionalmente considerados negativos, no se limita a lo terrorífico de la novela gótica o del cine de terror, cuyos efectos han sido ampliamente explicados desde el punto de vista psicológico. Lo positivo que ahora importa no resulta de la perfección de un objeto, lo negativo de su imperfección, sino de la ordenación en que la figura de la experiencia estética se basa. Si, además, hay una sobredeterminación por las cualidades placenteras de la figura (terroríficas o no), ello redundará en la gratificación estética, en la posible consolación que esa figura ficticia introduce. Mas, si esa sobredeterminación falta –tal como acontece en el ámbito de lo grotesco y lo patético–, no por ello desaparece la lucidez que en toda experiencia se produce.

Quizá sea pertinente sustituir la noción de placer por la de lucidez, o, al menos, hacer depender aquél de ésta. Las figuras que las categorías fundan son modos de conocimiento inmediato de las cosas, que nos aportan valores de otra manera imposibles de aprehender, que nos indican una forma, específica en su inmediatez, de relacionarnos con el mundo. Tradicionalmente, la estética ha insistido en que el placer suscitado por su experiencia se debe al orden que con ella instaura. Podemos entender este orden como una formalización que a la naturaleza se le impone, eliminando su heterogeneidad. De este modo, la experiencia de la belleza no sería sino la de la máxima formalidad y, con ella, la del máximo alejamiento de la naturaleza que se dice conocer[9]. Su formalización ni es ingenua ni es neutral. En el mismo instante en el que se produce, y ha de producirse si de ella tenemos experiencia –y hemos de tener esa experiencia para ser sujetos–, empezamos a ser conscientes de

[9] En términos de Adorno: «La imagen de lo bello como lo uno y lo diferente procede de la liberación de la angustia ante la poderosa unidad indiferenciada de la naturaleza. Este espanto ante la naturaleza lo salva la belleza cerrándose ante lo inmediatamente existente y creando un ámbito intocable. Las obras se convierten en bellas por su movimiento contra la pura existencia. El espíritu estético sólo permite que lleguen a él aquellos elementos que se le asemejan, que puede comprender o que espera poder hacer semejantes a él mismo. Es un proceso de formalización, y por ello, la belleza, si atendemos a sus tendencias históricas, es algo formal». Th. W. Adorno, *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970 (edición española: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971; traducción de Fdo. Riaza y Fco. Pérez Gutiérrez).

La tesis de Adorno recoge el planteamiento kantiano en torno al principio a priori que es condición para la experiencia de la naturaleza, sin el cual ni siquiera sería posible hablar de naturaleza. Sólo a tenor de este principio cobra pleno sentido la transparencia arte-naturaleza y el papel del genio. A diferencia de Kant, pero en su estela, Adorno pone en primer plano la necesaria separación que tal principio incluye, separación que determina la negatividad inscrita en la belleza como su contenido más fuerte.

que nos alejamos de ella, lo positivo de su formalización está íntimamente unido a lo negativo de su alejamiento. Tal negatividad remite a la resistencia, al elemento de la naturaleza que se resiste a ser formalizado y que, presente en la experiencia estética, alienta exigiendo nuevas y más radicales formalizaciones: un camino que no termina nunca, calle de dirección única pero sin final, pues de lograr lo que se propone, entonces la naturaleza habría desaparecido y lo conocido quedaría reducido a nada. Muchas veces tenemos experiencia de esta nada en el «cartón piedra» de las imágenes académicas.

La reflexión adorniana sobre la belleza introduce una doble tentación. Por una parte, puede inducir a comprender la formalización de la naturaleza como un fenómeno abstracto, al margen de sus determinaciones –únicas en las que se realiza–, lo que la aproximaría, al menos en sus supuestos (ya que no en sus conclusiones), a la convencionalidad del clasicismo[10]. Por otra, al centrar en la belleza su atención, parece descuidar la posibilidad de formas (de representación) que, lejos de acentuar el eventual carácter positivo de la formalización, destacan la negatividad que en el proceso se asume. Si la belleza tiende a ocultar la resistencia de lo inmediatamente existente y ofrecer como inmediato aquello que ha sido formalizado, mediado –embellecido–,

[10] En algunos momentos de su discurso sobre la belleza salen a luz planteamientos que conectan con las posiciones de Winckelmann. Así, por ejemplo, cuando escribe que «la irresisitibilidad de la belleza, que llega a sus puntos máximos por la sublimación del sexo en las obras maestras, procede de su pureza, de la distancia en que está de todo lo material y eficaz» (*Ibid.*, 75), aunque podemos rastrear uno de los tópicos psicoanalíticos más conocidos, también podemos hacer referencia a la interpretación que Mario Praz ha hecho de Winckelmann. Otro tanto sucede a propósito de la conexión entre la belleza y la muerte: «La forma que el arte coloca sobre la multiplicidad de la vida es un factor de muerte» (*Ibid.*, 75). Si buscamos imágenes para estos conceptos, son las de Canova las que encontramos más a mano.

cabe pensar en otros principios de representación que ponen en el centro de su interés esa resistencia y los riesgos e inseguridad de cualquier tipo de formalización. Al menos lo patético y lo grotesco se atienen a ese presupuesto.

El agrado de lo pintoresco, el interés que suscita lo interesante, son modos de formalización de la naturaleza que legitiman el proceso en atención a principios placenteros. De esta manera, la resistencia de lo inmediatamente existente se incorpora a la gratificación estética y pasa desapercibido, se disuelve, en su movimiento. La multiplicidad de la vida de la que habla Adorno –que se mencionó en notas anteriores–, queda dominada en la formalidad de lo pintoresco como si tal multiplicidad no hubiera sido anulada, sino mantenida para nuestro goce y disfrute, configurando una experiencia estética placentera, positiva.

Otro tanto sucede cuando la formalización incluye la unidad indiferenciada de la naturaleza bajo la representación de lo sublime, ya sea natural o histórico. Si lo suprasensible marca la diferencia (absoluta) entre lo absoluto y nosotros, tal diferencia es estéticamente dominada en la representación alegórica de lo sublime, que debilita esa distancia, pues nos indica que, al menos en la experiencia estética, es posible ordenarla y enfrentarse a ella, haciéndola entrar en el juego de la existencia, impidiendo que permanezca amenazadoramente al margen. Por otra parte, la ampliación del marco de lo sublime desde la naturaleza –en que inicialmente es contemplado por los empiristas ingleses y escoceses– a la historia, introduce una posibilidad de futuro y anuncia un reino de la felicidad que habrá de cumplirse siempre más adelante.

Como es sabido, la interpretación benjaminiana del ángel de Klee invirtió los términos de lo sublime histórico: en ella aparecía como el pasado percibido desde un lugar en el viaje hacia ninguna parte: «Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que

parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso»[11].

Klee interpretado por Benjamin no es el único que devuelve al dominio de la inseguridad –¡qué mayor inseguridad que ese ángel de alas enredadas, que no puede parar su viaje, tampoco dirigirlo!– la formalización o representación propia de la experiencia estética. Las figuras patéticas y grotescas a que hice referencia acompañan a la modernidad desde sus orígenes. En ambas, la formalización de la naturaleza y la historia pone en primer término el carácter no fundado de la representación: las determinaciones de lo suprasensible y de la bella unidad en la diversidad no son sino en la experiencia estética, nada fuera de ella, una experiencia que hace consciente su condición.

La distancia que evidencia la pintura de Goya respecto a la de David está marcada por la condición de sus figuras: la legitimación que el artista francés encuentra en las virtudes civiles, en tanto que manifestación de un estado que promueve (promoverá) la felicidad, sólo es en los *Desastres* (1810-1823) goyescos, en sus *Disparates* (1815-16-1824) y

[11] W. Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en *discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 183; traducción de Jesús Aguirre.

en las *Pinturas negras* (1820-23, Madrid, Prado) afirmación de la crueldad y el absurdo grotesco, sin legitimación alguna. Aquí lo suprasensible, lejos de legitimar el dolor, se mantiene como algo propio e intolerable..., pero inevitable, pues forma parte de una experiencia que es *nuestra*[12].

Patético es término que posee una considerable tradición teórica. Aristóteles habla en la *Poética* del «lance patético», al que define como «una acción destructiva o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes» (1452 b 11). El lance patético es la tercera de las partes de la fábula trágica (las otras dos son la peripecia y la agnición) y, como se ha señalado, la más importante, hasta el punto de que sin ella no podría haber tragedia, no podría suscitarse el *eleos* y el *fobos* que están en la base de la *catharsis* trágica. Ahora bien, poco entendería quien redujese el lance patético a una simple descripción o representación imitativa de hechos dolorosos, de muertes y heridas, tormentos y cosas semejantes. Esta interpretación prosaica da lugar a lo truculento, que poco tiene que ver con la catharsis trágica, más bien resulta su folletinesca parodia. El lance patético se sitúa en el marco de la acción esforzada o noble que es propia de toda tragedia, esfuerzo o nobleza que mira a la sublimidad.

Lo patético en tanto que negatividad radical, no el lance patético, se perfila en la comparación de la tragedia antigua y la tragedia moderna que Kierkegaard lleva a cabo:

> «La acción entraña en la tragedia antigua un momento épico, que la hace ser a la par suceso y acción. La explicación es obvia, ya que en el mundo antiguo la subjetividad no era autorreflexiva. Aunque los individuos se movían libremente, lo hacían, sin embargo, dependiendo de ciertas instancias sustanciales como el estado, la familia y el destino. Estos motivos decisivos son los que hay de fatal en la tragedia griega y lo que constituye su peculiaridad. De esta manera, la caída del héroe no es solamente una consecuencia de su acción, sino que es además un padecimiento. Por el contrario, en la tragedia moderna la caída no es propiamente algo que se padece, sino un acto. En nuestro tiempo, pues, lo que predomina es la situación y el carácter. El héroe trágico tiene conciencia reflexiva, y esta reflexión sobre sí mismo no sólo le pone fuera de todo contacto directo con el Estado, la familia y el destino, sino que con frecuencia lo desvincula incluso de su misma vida anterior. Lo que nos ocupa entonces es un preciso momento de su vida, considerado como resultado de sus propios actos. Esta es la razón de que lo trágico se resuelva aquí en situación y réplica, puesto que en general ya no queda nada que sea espontáneo. Por eso la tragedia moderna no tiene ningún primer plano épico, ni conserva ninguna herencia épica. El héroe se mantiene, o sucumbe, única y exclusivamente en virtud de sus propias acciones»[13].

Lo que distingue al lance patético de la categoría estética de lo patético es que aquél se perfila como una acción en un espacio delimitado por las que Kierkegaard llama «instancias sustanciales» –Estado, familia, destino–, mientras que tales instancias han desaparecido en el mundo moderno y han dejado al hombre sólo con sus actos, que son los que construyen el espacio patético. En otro momento de este escrito afirma el filósofo danés: «Nuestra época se ha quedado sin todas esas categorías sustantivas de familia, Estado y estirpe. Por eso no tiene más remedio que abandonar al individuo enteramente a su suerte, de tal manera que éste es-

[12] He analizado con detenimiento la contraposición David-Goya y la figura de lo patético goyesco en mi *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994.

[13] S. Kierkegaard, «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios», en *Obras y papeles de Soren Kierkegaard IX*, Madrid, Guadarrama, 1969, 19-20; traducción de D. Gutiérrez Rivero.

trictamente se convierta en su propio creador»[14]. La experiencia estética que no pretende encontrar sustitutos de aquellos que se han perdido, que, por el contrario, asume la condición de «propio creador» y no puede, por tanto, justificar sus actos en otras instancias, es la experiencia de lo patético: ésta es la categoría estética de la modernidad.

La negatividad de categorías como patético y grotesco se centra en la condición misma de la representación, no en la eventual naturaleza de los motivos representados. No pretende el consuelo que hace de los motivos algo agradable, sino que alumbra la lucidez de estas miradas sobre el mundo.

3. *Nota sobre los antecedentes de lo patético*

Podemos rastrear lo más inmediatos antecedentes de lo patético moderno en alguna manifestaciones de la cultura barroca y muy concretamente en el arte y el pensamiento franceses del siglo XVII. Lo patético se vislumbra en el dominio de la ética, no en el de la estética, y ese será uno de los rasgos del cambio decisivo del siglo XVIII. Algunos rasgos del pensamiento pascaliano adelantan lo patético, también aparece en la tragedia clásica y en algunas esculturas y pinturas del momento, por ejemplo en la obra de Ph. de Champagne.

En el pensamiento 199, Pascal describe la situación del hombre en términos que serán familiares al lector de Blair, Burke y Kant: «Que el hombre contemple por tanto a la naturaleza entera en su alta y plena majestad, que aparte la vista de los objetos bajos que le rodean; que observe esa deslumbrante luz puesta como un lámpara eterna para iluminar el universo...»[15]. Un caminar desde la nada del hombre

[14] *Ibid.*, 28-29.

[15] Blaise Pascal, *Obras*, Madrid, Alfaguara, 1981, 406; traducción de Carlos R. de Dampierre.

frente a la naturaleza a la nada de ésta frente al infinito, a fin de poder volver a sí mismo y verse en lo que es, y verse porque se ha perdido en esa infinitud.

Pascal acentúa el aspecto negativo de ese camino: la nada del hombre frente a la naturaleza y el infinito, su verse perdido, su incapacidad para razonar –que no «sentir»– los primeros principios... Y, sin embargo, la paradoja se funda en esa negatividad de la que surge toda positividad, pues sólo cuando el hombre haya recorrido el camino podrá elevarse por encima de su miseria, y sólo podrá hacerlo apoyándose en ella: «Este es nuestro verdadero estado –dice el pensamiento 199–. Es lo que nos hace incapaces de conocer verdaderamente y de ignorar totalmente. Bogamos en un medio basto, siempre inseguros y flotantes, llevados de un extremo a otro; cualquier mojón al que pensemos atarnos y asegurarnos se menea, nos deja, y si le seguimos, no nos deja asirnos a él, se escurre de nuestras manos y huye en eterna huida: nada se detiene a esperarnos. Este es el estado que nos es natural y, sin embargo, el más opuesto a nuestra inclinación. Ardemos en deseos de encontrar unos fundamentos sólidos, una última base firme para edificar sobre ella una torre que se eleve hasta el infinito, pero todos nuestros cimientos se resquebrajan y la tierra se abre hasta los abismos». «Si el hombre se estudiase a sí mismo –continúa poco después– vería hasta qué punto es incapaz de ir más lejos. ¿Cómo podría ser que una parte conociese el todo? Pero aspirará tal vez a conocer por lo menos las partes con las que guarda proporción. Ahora bien, las partes del mundo tienen todas tal proporción y tal concatenación unas con otras, que considero imposible conocer a la una sin la otra y sin el todo»[16].

[16] «Todo el mundo visible no es más que un trazo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. Ninguna idea se le aproxima, es inútil que incrementemos nuestras concepciones más allá de los espacios ima-

La negatividad se configura tanto en el estado natural del hombre cuanto en la contraposición de ese estado con su, no menos natural, inclinación a encontrar fundamentos sólidos, una base firme. Inclinación a conocer el todo, todo al que pertenece pero del que está alienado. Este pensamiento imposible, pero necesario, de lo absoluto que es el todo, se afirmará después en la *Crítica del Juicio*, pero aquí lo hace negativamente. «El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta», dice Pascal en el pensamiento 201, adelantando, en el ámbito de la pregunta religiosa, la que luego será una categoría estética: lo sublime terrorífico.

Mas esta negatividad, que está en el centro de lo patético –del que es medio la soledad trágica[17]– es positivizada mediante el salto y la paradoja: «Aunque el universo le

ginables, sólo engendraremos átomos en comparación con la realidad de las cosas. Es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. En fin, la mayor muestra sensible de la omnipotencia de Dios es que nuestra imaginación se pierda en este pensamiento.

«Que el hombre, después de haber vuelto a sí mismo, se considere perdido, y que desde esa pequeña mazmorra en que se encuentra alojado, me refiero al Universo, aprenda a estimar los reinos, las ciudades, al casas y a él mismo en su justo valor.

«Qué es el hombre en el infinito». *Ibid.*, 409-410.

Pascal pretende *pintar* el universo visible, la inmensidad de la naturaleza, el absoluto de la divinidad y la nimiedad del ser humano. Pretende que la imaginación se pierda en este pensamiento. Su proceder recuerda a los retóricos, pues esa pintura tiene como función persuadirnos. De este modo, el discurso ético adquiere la fisonomía de un discurso estético, sin perder por ello su carácter original.

[17] «Soledad trágica» en el caso de la tragedia moderna, que, siguiendo a Kierkegaard, ha perdido las instancias sustanciales que la evitaban en el mundo griego. Soledad cómica, también, en una visión de la risa, goyesca, baudelaireana, que ha prescindido de la colectividad propia del mundo carnavalesco al que todavía Hogarth nos tenía acostumbrados.

aplastase, el hombre seguiría siendo superior al que lo mata, porque sabe que muere y la ventaja que tiene sobre él, el universo no la conoce» (pensamiento 200); o, en el mismo sentido, el pensamiento 122: «el hombre sabe que es miserable. Es, por lo tanto, miserable, puesto que lo es; pero es muy grande, puesto que lo sabe, pues la grandeza del hombre es tan evidente que se extrae incluso de su miseria». La autoconciencia, planteada en términos éticos, bordea la estética, puesto que la grandeza que de tal conocer se desprende sólo a la autoconciencia –a la representación de sí mismo– conduce. El «salto» transcenderá esta limitación.

La paradoja no se extingue en la afirmación de tal reflexión y convencimiento: por eso será necesario el «salto», la «apuesta». Nunca llegará el ser humano a conocer los primeros principios, para los que hace falta una capacidad infinita de la que no dispone. Se cierra así el círculo patético: la distancia queda confirmada y vivida negativamente, como ausencia que no puede colmarse. La soledad trágica es el rasgo fundamental del patetismo, pero hay una diferencia fundamental con el que la modernidad alumbra: el pascaliano es el patetismo de la soledad de Dios, pero los dioses han desaparecido de la violencia goyesca, no están ni escondidos ni ausentes, no son. El ámbito figurado por el pintor aragonés es el de la propia y sola experiencia.

En este punto, el pensamiento de Pascal conecta con la tragedia clásica francesa tal como ha sido estudiada por Lucien Goldmann en su *Dieu caché*. Así ve los caracteres fundamentales de esta visión trágica: «el carácter paradójico del mundo, la conversión del hombre a una existencia esencial, la exigencia de verdad absoluta, la negación de toda ambigüedad y de todo compromiso, la exigencia de síntesis de los contrarios, la conciencia de los límites del hombre y del mundo, la soledad, el abismo infranqueable

que separa el hombre del mundo y de Dios, la apuesta sobre un Dios cuya existencia es indemostrable, y la vida exclusivamente para este Dios siempre presente y siempre ausente; y finalmente, consecuencias de esta situación y de esta actitud, la primacía de lo moral sobre lo teórico y sobre la eficacia, el abandono de toda esperanza de victoria material o simplemente de futuro, la salvaguarda pese a todo de la victoria espiritual y moral, la salvaguarda de la eternidad»[18].

De todas estas notas, la soledad me parece central. Es la soledad aquello que descubren Pascal y el teatro de Racine. Una soledad radical ante el Dios ausente, la paradoja del mundo, la disolución de la comunidad, la negación de toda

[18] Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, 89.

Otro autor, P. Bénichou, caracteriza así a la tragedia raciniana: «La tragedia de Racine puede ser considerada como el encuentro de un género literario tradicionalmente alimentado de sublimidad con un nuevo espíritu naturalista deliberadamente hostil a la idea misma de lo sublime». Cfr., *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*, México, FCE, 1984, 134.

El propio Bénichou abre una perspectiva diferente en el análisis del patetismo, aunque lo hace con intención diversa de la que aquí me guía. Distinto de Racine y distante del jansenismo, encontramos en Corneille la posibilidad de un sublime-patético que resulta de la oposición de dos valores absolutos: el de la monarquía absoluta y el de la realeza postfeudal. El poder de aquella, su desarrollo, vigencia social y política, ideológica, contrastan con la decadencia de los valores que ésta mantiene e introduce el lance patético, finalmente legitimado de forma sublime por la realeza. Al analizar dos de las obras centrales de Corneille, *Nicomède* y *Cinna*, escribe Bénichou: «La fuerza patética del desenlace es quizá mayor aún en *Cinna* que en *Nicomède*: en *Cinna* era el crimen consumado, la rebelión abierta, después el fracaso repentino, la fulminación suspendida, y ya la atmósfera del martirio, cuando, bruscamente, sobrevenía la reconciliación desde arriba, el delito quedaba absuelto, y la opresión se trocaba en soberanía magnánima» (*Ibid.*, 72).

ambigüedad y de todo compromiso con las cosas. Una soledad que surge de la negación misma de la temporalidad, pues, como ha señalado Barcos, es preciso comportarse como si cada acto fuera el único y el último, dándole un sentido de eternidad, poniéndolo fuera de la vida temporal. Pero la vida existe, y existe temporalmente, por eso es una exigencia que incluye un *como si*: hay que actuar como si no existiera, como si la temporalidad no fuera, como si cada acto determinara una ley eterna...

Este «como si» actúa en una doble perspectiva: puesto que la vida existe, y existe en la temporalidad y la finitud, el «como si» es la única posibilidad de alcanzar la universalidad, mas, dado que ésta sólo puede alcanzarse como si la vida no existiera, pero sí existe, es imposible alcanzarla. El «como si» es el acicate y la posibilidad, pero también la negación y la frustración: tal es el radicalismo de la soledad pascaliana. Podemos estar ciertos de esta verdad desde el comienzo, como algunos héroes racinianos; podemos, como otros, descubrirlo en el cumplimiento de esa pretensión.

Ese «como si» desarrolla todas sus dificultades cuando de una pintura se trata: la negación del mundo no se compagina bien con su representación en esa actividad mundana que es la pintura. La cuestión es, sin embargo, más compleja, pues la vida no se vive en un mundo negado, sino como si el mundo no existiese: el pintor debe dar cuenta de ese «como si» que resulta de la presencia-ausencia de lo Absoluto. Tal es el empeño de Ph. de Champaigne: el mundo está ahí, pero está como mundo negado. No ha desaparecido, pero se le ha suprimido todo aquello que pudiera insuflarle aliento de positividad. Y esa supresión –que se caracteriza estilísticamente en el tópico de la frialdad de Ph. de Champaigne– no puede ser resultado de la actividad de alguien, ni siquiera del pintor, que se arrogaría entonces el poder de interpretar el mundo, de sujeto alguno. Tampoco

de la Divinidad, que está, pero escondida, ausente. Esa supresión es una (no) cualidad de las cosas: su rasgo ontológico más importante.

El «como si» vivido éticamente reconoce su condición estética en el Siglo de las Luces, y al hacerlo descubre la naturaleza representacional de la existencia. No la virtud, sino el gusto constituye el medio en el que el sujeto existe, un medio que se configura en su existir.

Bibliografía

AA.VV., *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, Paris, Editions de la éunion des Musées nationaux. 1984.

M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, 1953 (*El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1974).

J. Addison, *Pleasures of the imagination*, Londres, 1712 (*Los placeres de la imaginación y otros ensayos de estética*, Madrid, Visor, 1991).

R. Assunto, *L'antichitá come futuro*, Milano, 1973 (*La antigüedad como futuro*, Madrid, Visor, 1990).

T. W. Adorno, *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970 (*Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971).

T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, 1966 (*Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, Cuadernos para el Diálogo, 1975).

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974 (ed. trilingüe).

C. Aubanier, *Le Salon Carré*, Paris, Editions des Musées Nátionaux, 1951.

Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et génèralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, 1855 (*Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988).

Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, París, 1863, 1868 (en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996).

G. P. Bellori, *Le vite de'pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672 (Torino, Einaudi, 1976).

W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, 1955 (*Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1970).

W. Benjamin, *Iluminationen. Aushewählte schriften*, Frankfurt am Main, 1961 (*Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971 y ss.).

W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, 1974 (*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988).

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main (*El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990).

H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Londres y Edimburgo, 1783 (*Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Ibarra, 1816).

O. Brunet, *Philosophie et Esthétique chez David Hume*, Paris, 1965.

E. de Bruyne, *Études d'Esthétique médiévale*, Brugge, 1946 (*Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, 3 vols.).

E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin or our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757 (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Alcalá, Real Universidad, 1807; Murcia, 1985).

Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*, New Haven and London, 1985 (*Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989).

D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, París, 1968 (*Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994).

D. Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, París, Hermann, 1984.

D. Diderot, *Salon de 1765*, París, Hermann, 1984.

J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París, 1719. Edic. actual: París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Munich, 1971 (*Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1991).

W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme*, Paris, 1969.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957 (*Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991).

H.-G. Gadamer, *Wahrheit un Methode*, Tubingen, 1975 (*Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984).

H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, 1977 (*La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991).

W. Gilpin, *A Dialogue upon the gardens of the Right Honorable the lord Viscount Lobham, at stow in Buckinghamshire*, Londres, 1749.

J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main, 1968 (*Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1982).

J. Habermas, *Der Philosophische diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, 1985 (*El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989).

M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, 1929 (*Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE, 1954).

W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, 1753 (*Análisis de la belleza*, Madrid, Visor Libros, 1997).

M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1979 (*Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994).

David Hume, «Of the Standard of Taste», en *Essays, Moral, Political and Literary*, London, 1875, 2 vols. (*La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1998).

F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original Ideas of Beauty and Virtue; in Two Treatises*, London, 1725 (*Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos, 1992).

R. Jakobson, «Linguistics and poetics», en T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*, Cambridge, 1960 («Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981).

H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, 1977 (*Experiencia estética y hermeneutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986).

I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764 (*Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa Calpe, 1946).

I. Kant, *Kritik der Urteilskrafts*, 1790; *Gesammelte Schriften*, Berlín, 1902-1938 (*Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977).

W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung Malerei und Dichtung*, Gotinga, 1957 (*Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964).

G. E. Lessing, *Laocoonte*, Berlin, 1766 (*Laocoonte*, Madrid, Ed. Nacional, 1977).

G. Lombardo y F. Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Palermo, 1993.

Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, 1971; Minneapolis, 1983 (*Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991).

A. R. Mengs, *Obras*, Madrid, Imprenta Real, 1780.

F. Matínez Marzoa, *Desconocida raíz común*, Madrid, Visor, 1987.

Mario Praz, *Gusto Neoclassico*, Milano, 1974 (*Gusto neoclásico*, Barcelona, G. Gili, 1982).

F. Schiller, *Ueber die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reike von Briefen*, «Die Horen», 1795; Munich, 1981 (*Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990.

P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt am Main, 1974 (*Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor, 1992).

W. Tatarkiewicz, *Dzieje szesciu pojec*, Warszawa, 1976 (*Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987).

R. Vigouroux, *La Fabrique du Beau*, Paris, 1995 (*La fábrica de lo bello*, Barcelona, Ed. Prensa Ibérica, 1996).

J. Wechsler (ed.), *On aesthetics in science*, Cambridge, 1978 (*La estética de la ciencia*, México, FCE, 1982).

J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755 (*Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1987).

Indice de nombres

* Los números en cursiva remiten a nota en las páginas mencionadas.